CARMEN POPESCU
(coord.)

COMPARATISM, IDENTITATE, COMUNICARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU, CARMEN (coord.)
Comparatism, identitate, comunicare / Carmen Popescu (coord.)

Craiova, Editura Universitaria, 2012

482 p.; 24 cm;
ISBN: 978-606-14-0480-3
Toate drepturile sunt rezervate autorilor

Tipărit la Tipografia Universității din Craiova

COMPARATISM, IDENTITATE, COMUNICARE

Lucrările conferinței

Craiova, 21-22 octombrie 2011

COMPARATIVISM, IDENTITY, COMMUNICATION

Proceedings of the Conference

Craiova, 21-22 October 2011

Coordonare:
Carmen Popescu

CRAIOVA, 2012

Apărut: 2012
Tipografia Universităţii din Craiova
Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România
Tel: +40 251 598054

Tipărit în România

CONTENTS

Introduction.....10
Adina BANDICI,
Ifigenia în viziunea lui Goethe.....14
Elena BRATU (OPRAN),
Titlul jurnalistic. Constrângeri și funcții.....24
Valy CEIA,
Vocile lui Ovidiu.....34
Oana CODARCEA,
Discursul intertextual în proza lui Radu Petrescu.....45
Mariana FOTA (OCHEȘEL),
La morphosyntaxe et la sémantique
des noms massifs – étude contrastive.....61
Irina GHIORGHIASA,
Intertext mitic în Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter de Matei Călinescu 80
Milica GRUJIČIĆ,
Battle Lines, Self-denial and Related Matters:
Identity Issues of a Broken Soldier.....95
Valentina Gabriela HOHOTĂ,
Contrastivité dans le discours stéréotypé
de la délinquance (français-roumain).....105
Raluca LEVONIAN,
The Parody of Fantastic Literature
in Postmodern Romanian Prose.....114
Márta NAGY ZABÁN,
Grigore Silași's and Sándor Imre's Concepts of Literature. National Identity
and Literature Education at the University of Cluj-Napoca.....127
Ljiljana PETROVIĆ,
Traumatisme – identité et communication
dans l'œuvre de Japrisot et Baricco.....137
Bogdan RAȚIU,
Crearea pluralității în opera lui Mircea Cărtărescu (imaginea între scriptural
şi vizual).....148
Alina ȚENESCU,
The Cityscape: Space, Place and Identity in Postmodern Romanian and
Francophone Poetry.....164

Mehmet UYSAL, İlker ÖZÇELİK, Nuray DÜZGÜN, Yasemen KİRİŞ,
A Comparison between Robinson Crusoe and Hayy ibn Yaqdhan under the Light of Intertextuality.....173
Mia CHINDRIŞ,
Casa – topos privilegiat în romanul Acasă printre străini de Gabriela Melinescu.....181
Viorel CHIRILĂ,
Patria ca mit răsturnat în lirica socială a Anei Blandiana.....198
Maria-Magdalena FĂURAR,
The Feminine Quest for Individual Identity in Toni Morrison's Beloved.....218
Serenela GHITEANU,
Aspects de la question identitaire chez Pierre Drieu la Rochelle.....228
Daniela-Anca IEDERAN,
Configurații simbolice în romanul Din Calidor de Paul Goma.....237
Ilda KANANI,
The Da Vinci Code (by Dan Brown): a Feminist Novel?.....249
Laviniu Costinel LĂPĂDAT,
Oppression and Identity Formation in Ralph Ellison's Invisible Man.....258
Amalia LEITES,
Budapeste: the Self and the Others.....266
Iulia-Alina MOCANU,
Cryptic Values of John Fowles' A Maggot.....274
Jelena RISTOVIĆ,
Re/Deconstruction of Identity in the Novel Dictionary of the Khazars by Milorad Pavic.....282
Remina SIMA,
The Icy Wall between the Public and the Private SphereComing to Be Melt.....291
Ioana TREMPE (POP),
Elemente identitare în dinastia Caragiale.....297
Adriana TUDOR,
Redefining American Identity through Fiction in the 1960s.....307
Sonia VASS,
Gheorghe Crăciun: drumul de la autenticitate la corporalitate.....318

Raghad Jawad AHMED,
Transforms Image from Spatial Domain
to Frequency Component for Image Compression.....338
Mariana COANCĂ,
Mijloace lingvistice de vulgarizare
în terminologia comerțului electronic.....347
Mariana COANCĂ,
Terminologia din comerțul electronic
ca terminologie profesională.....355
Alba DUMI, Bajame SKKENDERAJ, Eglantina PAZAJ,
Management and Decentralization
of Health Reforms: One Important Measure
of Albanian Government.....364
Celo EVIS,
Problems of Idiom and Phraseology Acquisition
of English Language with Students.....374
Aurelia FLOREA, Eugen PĂLTĂNEA,
Conceperea unui site web – instrument strategic pentru cercetare în teoria
statisticii.....382
Camelia GRĂDINARU,
Comunitatea virtuală ca un construct afectiv.
O perspectivă critică.....394
Camelia GRĂDINARU,
Cultura excesului:
„extazul" postmodern al comunicării.....403
Leontina KERNIČAN,
How to Reach the Concept of European Integration in LSP Teaching at the
University of Belgrade – Faculty of Pharmacy.....412
Elena MUSEANU,
Semantic and Situational Contexts
in Economic Terminology.....421
Răzvan POPOVICI DIACONU,
Modelarea socio-culturală a tinerilor
prin intermediul noilor media
şi jocurilor electronice de calculator.....431
Diana PRODANOVIĆ-STANKIĆ,
Elements of Non-verbal Communication
in Humorous Discourse: a Case Study.....444
Daniela SCORȚAN,
Les particularités
du discours politique roumain actuel.....451

Radmila SUZIĆ, Tijana DABIĆ, Ivana ĆIRKOVIĆ-MILADINOVIĆ, Implicit and Explicit Second Language Learning.....459
Elena UNGUREANU, Noul Turn Babel sau de la homo sapiens la homo hypertextus (digitalis, linkus).....465
Ştefan VLĂDUȚESCU, Incomunicare şi figuri ale evanescenței la Tudor Arghezi.....476

INTRODUCTION

The present volume, *Comparatism, identitate, comunicare* (*Comparativism, identity, communication*), comprises a selection of papers from the fourth edition of the International Conference "CIC", Craiova, a conference initiated in 2008 by Prof. Emilia Parpală, the main coordinator of the event ever since.

The acronym CIC stands for several notions which have concerned us over the years: for the first two editions, 2008 and 2009, it was *Communication, identity, context*. For the next edition, 2010, *culture* has replaced *context* and we started exploring the overlap of these key notions, together with *postmodernism*, which has been studied within two workshops in 2010 and 2011, also under the aegis of the conference. Each edition has resulted in the publication of Proceedings, with Universitaria Publishing House, Craiova. More recently, the *comparative* account has entered the scene, and in this volume it constitutes the preferential method of approach with numerous authors.

Over the years the conference has been attended by many Romanian and foreign scholars and graduate students working and studying in the fields of literary studies, linguistics, communication and public relations, and even in domains like sociology, pedagogy and psychology.

While laying emphasis on the unavoidable interdisciplinarity of recent times, we have nevertheless endeavoured to avoid heterogeneity and to preserve a coherent line for the scientific research focusing on identity and communication in a contemporary perspective.

As stated in the call for papers for the latest edition, modern comparative studies can provide new insights into the complex problematic of intercultural relations and identity issues, but also for the area of communication studies. While focusing on general and comparative literature, we did not wish, however, to limit the interest of the conference to this discipline. Comparison is here understood as an all-encompassing scientific method, which might cover linguistics, anthropology, cultural studies etc. Our premise has been that the interdisciplinary perspective and the generous thematic spectrum will allow the rethinking of the issues mentioned above.

World literature and comparative literature are well-represented in the collection of papers, and even the studies which have as an object Romanian authors include in the most natural way the comparative approach, through free analogies or the tracing of foreign influences and filiations. As a *palimpsestic* literature since it very inception, always involving the (mimetic or polemic) reference to prestigious Western models, Romanian literature is the epitome of the

"literature in the second degree" discussed by Gérard Genette (1982). And, of course, so are the Serbian, Hungarian or Albanian literatures, or the Brazilian and Arabian one, among the illustrations chosen by the authors present in this volume. But even the English, American, French, Italian, Latin or German examples preferred by other contributors are no less palimpsestic or intertextual than the samples from the so-called "small" or lesser-known literatures. Modern and contemporary literature worldwide enjoy deserved attention but classical authors, in their turn (for instance Ovid or Goethe), are not at all despised, thus creating an interesting balance for the make-up of the book and suggesting that the canon of world literature (just like the canons of various national literatures) should be perceived as a dynamic reality.

The intertextual approach is given due credit, as a legitimate methodological solution for the eternal "crisis" of comparative literature. The close interconnection between comparativism and literary theory (poetics, theory of genres, stylistics and so on) is also emphasized in those papers dedicated to literary criticism. An important component of comparative theory and practice, here illustrated by one of the papers, is that involving the parallel between text and image, thus investigating the connection of two different codes in their mutual mirroring.

The comparative/ contrastive analysis applied to linguistic and discursive facts is on the one hand valuable in itself, and on the other hand can serve as an inspiration to literary comparison *per se*. The latter can benefit in the future, in terms of rigor and clarity, from the technical and systematic template employed by language scholars. By the same token, comparison of cultural data as practiced by anthropologists is equally relevant to philologists, as the study of mentalities, values, belief systems, customs, tradition and rites is vital to any worthwhile comparison which puts together items from different cultures, literary movements, and sometimes from different ages. Highlighting similarities and searching for invariants between the terms of comparison continues to be an important task for comparatists, but pointing out differences and idiosyncrasies or the irreducible elements of originality is no less poignant.

This raises the issue of *identity*, a genuine obsession in contemporary civilization, irrespective of the level on which one approaches it: *personal* or *collective* (social, ethnic and national) identity. Modern individualism might have its discontents but it appears that the constant investigation of inner depths has not remained a solely narcissistic concern of some writers, but it has opened a field of interest in the subjectivity of the Other or the unique profile of a different (but never entirely and radically different) personality, literature, culture or nation. The concern for identity and selfhood can hardly be separated from the widespread fascination with otherness in its various guises.

In the texts subjected to scrutiny by the authors of the papers there is a whole range of possible relations between the terms of the dichotomy *self – others*, but harmony/communion vs. violence/oppression represent the extremes of this

continuous and unavoidable exchange between individuals, groups, races and cultures. The current interest in the literature of exiled authors projects the issue in new and appealing ways, considering that identity emerges more and more as fluid and *already* hybridized, which nevertheless does not make the issue of alienation and acculturation any less dramatic and problematic.

Postcolonial criticism but also the archetypal and symbolic approach are appropriate frames for the analysis of identity within this section, which is also (fortunately) rich in literary illustrations. From African-American writers (Ralph Ellison, Toni Morrison) to Serbian (Milorad Pavic) and Brazilian (Chico Buarque), from French (Pierre Drieu La Rochelle) to Romanian (Gabriela Melinescu, Ana Blandiana, Gheorghe Crăciun, Paul Goma), the detailed descriptions of the workings of identity in the textual grammar of poetry, prose and non-fiction will both instruct and delight the readership.

Identity and otherness in their complex interrelationship will consequently bring into attention the third important thematic proposal of the conference, *communication*. A pervasive notion in contemporary reflection, this topic is also often promoted as a "magical" solution to the many spiritual ailments affecting both individuals and communities. Beyond any utopian speculations, the amazing development of communication studies has brought important clarifications in the field, and the acquisitions of this fairly new domain can further shed new light, as proven by the papers in this section, on enduring questions as regards interpersonal relations, both in terms of verbal interactions and of the literary configurations addressing the communicational problematic in an explicit or implicit manner.

Other contributors have responded to the communicational challenge by focusing on terminology and the study of specialized languages, on the didactics of foreign languages and the mutations brought by the new media, but also on subjects pertaining rather to sociology and political discourse and political reform.

Although each section enjoys a definite autonomy and self-sufficiency, the most rewarding thing, in arranging this volume, was to see how the main topics proposed by the conference circulate from one chapter to another, linking them in the most interesting way, due, to a large extent, to the authors' very efforts to connect the themes, as well as to their interpretive sagacity in identifying and explicating the interplay between identity and communication in a comparative framework.

Comparativism in Literature, Linguistics and Anthropology

IFIGENIA ÎN VIZIUNEA LUI GOETHE

Adina BANDICI
Universitatea din Oradea

Based on Tudor Vianu's claim that „*Iphigenia* is the expression of his [Goethe's] aspiration towards peace and serenity", the aim of this article is to prove that, in Goethe's view, Iphigenia represents an ideal of classical humanism. At the same time, we will show that Orestes is released from the burden of killing his mother by confession and atonement. Goethe's version of *Iphigenia in Tauris* is a reworking of the ancient legend of the Atridae in Euripides' homonymous tragedy. While writing *Iphigenia*, the German playwright was driven by bourgeois, moral and sentimental ideas, but also by enlightened hopes of a renewal of politics and society through a new human model. Goethe transcribed Euripides' tragedy in a modern humanistic age and interwove personal experiences in his version. For him, the focus of the play lies on Orestes' healing after being haunted and tormented by the memory of matricide. Goethe uses Orestes' example to promote redemption through inner purification and public confession of guilt.

Keywords: Iphigenia, Orestes, Goethe, neo-humanism, classicism.

1. Motivul Ifigeniei în literatura universală

Potrivit *Enciclopediei Universale Britannica*, în mitologia greacă, Ifigenia (în limba greacă, *Ifigeneia* înseamnă „cea născută puternică") este „fiica cea mare a lui Agamemnon şi a Clitemnestrei, soră a Electrei şi a lui Oreste. Când flota aheilor s-a oprit în Aulida, tatăl ei a sacrificat-o în cinstea zeiței Artemis, pentru ca vânturile să ducă navele spre Troia. Mama ei i-a răzbunat moartea, ucigându-l pe Agamemnon." (*Enciclopedia Universală Britannica*: 27). Legenda țesută în jurul Ifigeniei este însă mai complexă. Se presupune că tânăra ar fi fost salvată de Artemis pentru a-i sluji ca preoteasă în Taurida, o regiune stăpânită de barbari.

Ifigenia a fost şi a rămas, la fel ca mulți dintre Atrizi, un motiv îndrăgit în literatura universală. Figura Ifigeniei apare în scrierile antice şi la Homer, Eschil şi Sofocle, dar una dintre cele mai importante adaptări ale mitului Atrizilor se găseşte în tragediile lui Euripide (480-406 î.Hr.) care au avut-o ca protagonistă pe Ifigenia: *Ifigenia în Taurida* şi *Ifigenia în Aulida*. Printre adaptările moderne se numără

tragedia *Iphigenia* (1617) a dramaturgului olandez Samuel Coster, tragedia lui Racine *Iphigénie* (1674), piesa de teatru a lui Goethe *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia în Taurida*, 1779/ 1786), *Iphigenia in Delphi* (*Ifigenia în Delfi*, 1941) şi *Iphigenie in Aulis* (*Ifigenia în Aulida*, 1943) ale scriitorului german, aparţinând curentului naturalist, Gerhart Hauptmann, tragedia *Ifigenia* (1941) a lui Mircea Eliade, tragedia *Im Trauerland* (1977) a scriitorului german Jochen Berg, *Iphigenie in Freiheit* (*Ifigenia în libertate*, 1992) a lui Volker Braun, piesa de teatru *Iphigenia and Other Daughters* (1995) a scriitoarei americane Ellen McLaughlin, *Iph…* (1999), o adaptare a piesei lui Euripide aparţinând dramaturgului irlandez Colin Teevan, romanul *The Song of the Kings* (*Cântecul regilor*, 2002) al scriitorului englez Barry Unsworth, piesa de teatru *Iphigeneia* (2003) a dramaturgului norvegian Finn Iunker, romanul *Fiica lui Agamemnon* (2003) a scriitorului albanez Ismail Kadare, şi piesa *Iphigenia* 2.0 (2007) a dramaturgului american Charles L. Mee.

2. Receptarea mitului Atrizilor la Goethe

2.1. Modelele literare antice ale lui Goethe

Tudor Vianu vede proslăvirea seninătăţii antice în operele neoumaniştilor germani ca „o compensaţie oferită neliniştilor prezentului”, din această stare de spirit rezultând, printre scrierile lui Goethe, *Ifigenia în Taurida*, *Elegiile romane*, *Hermann şi Dorothea* (Vianu, 1963: 238). Pentru Vianu, „*Ifigenia* este expresia aspiraţiei lui [Goethe] către linişte şi seninătate” (*Enciclopedia Universală Britannica*: 234).

Johann Wolfgang von Goethe realizează o operă unică în literatura germană, în care îmbină liricul, epicul şi dramaticul. Goethe a străbătut în evoluţia sa artistică mai multe curente literare, de la iluminism, la „Sturm und Drang” până la clasicismul german, proclamând un ideal literar umanist, prin ilustrarea unui nou tip de om, caracterizat prin armonie, moralitate, noblețe şi eleganţă.

Modelele literare antice ale lui Goethe pentru scrierea piesei *Ifigenia în Taurida* sunt *Orestia* lui Eschil şi *Ifigenia în Taurida* a lui Euripide. Scriitorul german a scris iniţial o versiune în proză în 1779, pe care a transpus-o în versuri în 1786, în timpul călătoriei sale în Italia. *Ifigenia în Taurida* aparţine unei epoci de tranziţie de la năzuinţele libertare, promovate de curentul „Sturm und Drang”, la idealurile estetice ale neoumanismului clasic.

La Euripide, tragedia greacă progresează în adevăr psihologic, în varietatea de sentimente şi de idei, în suplețe şi mişcare, în asemănarea cu viaţa reală şi în sporirea efectului patetic. Euripide era considerat un răzvrătit, un pesimist, care afirma că toţi oamenii sunt egali de la natură. A fost criticat în vremea sa pentru că trata problemele noi ale vremii. Euripide a revoluţionat tragedia, i-a dat o structură mai complexă, urmărind obţinerea unui efect patetic. Aristotel critică compoziţia sa defectuoasă, însă îl numeşte „cel mai tragic dintre tragici” (Drimba 1970: 76).

Euripide elogiază cele mai frumoase sentimente umane prin figurile Polixeniei, Alcestei, Ifigeniei, Andromacăi, Megarei sau Macariei. Prin naturalețe şi simplitate, printr-un subtil realism psihologic, prin limbajul cotidian, Euripide poate fi considerat cel mai modern dintre tragicii antici, din care s-au inspirat mulți dramaturgi moderni (Drimba 1970: 77).

În varianta lui Euripide, spre deosebire de cele ale lui Sofocle şi Eschil, Ifigenia nu moare, ci este salvată chiar de zeița Artemis, căreia ar fi trebuit să îi fie adusă ca jertfă de propriul tată, Agamemnon. Aceasta o trimite în Taurida, în Crimeea de azi, unde devine preoteasă. Când se reîntâlneşte cu fratele ei, care ajunsese în pragul nebuniei, fiind urmărit de Furii după matricid, îl salvează de la moartea prin sacrificiu pe care le-o pregătise (lui şi prietenului său, Pylade) regele taurienilor, Thoas.

Tragedia lui Euripide este o piesă bazată pe intrigă, care prezintă superioritatea grecilor în fața barbarilor şi rezolvarea acesteia, readucerea în patrie a Ifigeniei din Taurida de către Oreste, se face prin intervenția unei *dea ex machina*, Atena. La scriitorul grec, Ifigenia se salvează pe sine, pe fratele ei, Oreste, şi pe vărul lor, Pylade, printr-o viclenie. Thoas, regele Tauridei, doreşte să îi ucidă pe cei care l-au înşelat, însă apariția lui Pallas Atena pare să domolească mânia lui Thoas. În versiunea lui Goethe, gândită ca replică a legendei antice din tragedia lui Euripide, Ifigenia este înzestrată cu un caracter măreț şi uman, care are o influență benefică şi asupra celorlalte personaje.

2.2. Ifigenia ca ideal al neoumanismului german

Potrivit lui Ovidiu Drimba, la 26 de ani, Goethe se stabileşte la curtea ducelui de Weimar şi ajunge ministru la diferite departamente ale micului ducat. În această calitate, desfăşoară o activitate administrativă şi culturală asiduă, îi aduce la Weimar pe Schiller şi Herder şi începe să se intereseze pentru tot mai multe ştiințe. Pentru a evada din convenționalismul vieții de la curte, Goethe porneşte într-o călătorie de doi ani în Italia care îi va schimba viața şi cursul creației literare.

Impresiile de călătorie sunt adunate în scrierea autobiografică *Călătorie în Italia*. În Italia, Goethe studiază arta antică şi contemporană. Amintirile civilizațiilor antice îi servesc ca surse de inspirație pentru *Elegiile romane* şi creațiile dramatice *Ifigenia în Taurida* şi *Torquato Tasso* (Drimba 1970: 102).

Drimba consideră că scriitorul german întruchipează tendințele pozitive ale burgheziei germane, pe care o îndeamnă să acționeze, să fie mai practică. Această acțiune trebuie îndreptată împotriva tiraniei absolutiste, dar Goethe preferă să încerce transformarea morală a individului în locul unei revoluții sângeroase şi radicale a societății. De la căutarea originalității ostentative, caracteristică tinerilor reprezentanți ai „Sturm und Drang", Goethe ajunge la concluzia că trebuie să ne cultivăm calitățile, nu particularitățile, iar un om poate fi complet dacă se încadrează în granițele capacităților şi aptitudinilor sale. El a tins mereu spre un

ideal de perfecțiune umană, de desăvârşire şi depăşire a propriei condiții prin studiul artei şi naturii. Peste tot în opera lui Goethe apare ideea autoperfecționării intelectuale şi morale (Drimba 1970: 104-105).

În a patra fază a creației lui Goethe, inspirația clasică şi senină ia locul celei agitate şi neliniştite, specifice „Sturm und Drang"-ului. Cei doi ani petrecuți în Italia au fost dedicați studiului artei antice şi cercetărilor asupra civilizației renascentiste, de unde a preluat şi idealul literar umanist, promovat în majoritatea scrierilor sale clasicizante.

Neoumanismul este termenul folosit pentru prima dată de istoricul german Friedrich Paulsen în anul 1885 pentru a desemna relansarea mişcării umaniste, caracteristice Antichității şi Renaşterii, în literatura germană în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cele mai importante idealuri ale neoumaniştilor germani erau promovarea educației pur umane şi armonia spirituală şi fizică a omului.

Joachim Detjen consideră că neoumanismul a reprezentat baza teoriei educației clasicismului german (Detjen 2007: 32). Scrierea care a declanşat acest nou umanism este *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Reflecții asupra imitării operelor de artă greceşti*, 1755) a lui Johann Joachim Winckelmann. Pornind de la opera sa fundamentală, *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Istoria artei antice*, 1764), s-a dezvoltat noua ştiință despre Antichitate, care vedea în Grecia antică originea culturii europene. Winckelmann este adeptul simplității nobile şi măreției calme, promovând imaginea omului desăvârşit în sine prin putere, frumusețe şi pasiune stăpânită, realizată prin cultură.

Printre reprezentanții neoumanismului german, alături de Winckelmann, se numără Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller, Wilhelm von Humboldt şi Johann Wolfgang von Goethe. Gabriela Wolf delimitează conceptul de neoumanism, prin care se înțelege mişcarea educativă a epocii respective, de clasicismul german, ca mişcare literară (Wolf 2007: 99), care a fost inițiat la Weimar de Goethe şi Schiller şi care preia trăsături neoumaniste, precum idealul „sufletului frumos", aspirația spre armonia individuală şi socială şi umanitate.

La Goethe, Ifigenia îmbină iubirea cu omenia şi noblețea sufletească, devenind astfel un ideal de umanitate pentru scriitorul german. Prin bunătatea sa, ea reuşeşte să potolească asprimea barbarilor printre care trăieşte şi chiar să abolească sacrificiile umane în templul din Taurida. Deşi regele Thoas ajunge să o iubească şi doreşte să o ia de soție pe Ifigenia, tânăra îl refuză, amintindu-i că şi-a dedicat viața slujirii zeiței Artemis, ceea ce reaprinde mânia în sufletul regelui barbar, care porunceşte uciderea celor doi străini fugari, prinşi în apropierea templului, care se dovedesc a fi tinerii greci Oreste şi Pylade.

După o perioadă confuză, Ifigenia descoperă că unul dintre străini este chiar fratele ei crezut mort, Oreste. Acesta se teme că blestemul Atrizilor va duce la omorârea lui de către propria soră, după ce îi mărturiseşte acesteia că el este

ucigaşul mamei lor. Prin această confesiune, Oreste îşi recunoaşte vina, căindu-se pentru fapta sa şi astfel povara care îi apăsa sufletul dispare, iar el se simte eliberat. Prinsă între datoria față de Thoas şi dragostea pentru fratele regăsit, Ifigenia alege totuşi să îşi urmeze principiile umaniste şi să îi împiedice pe Oreste şi Pylade să fugă, chiar dacă aceasta i-ar putea aduce şi ei moartea. Tânăra preferă să spună adevărul şi este dispusă să suporte consecinţele îndrăznelii sale. În mod surprinzător însă, Thoas este impresionat de corectitudinea ei şi acceptă să redea libertatea celor trei greci. La Goethe, umanitatea Ifigeniei contribuie la rezolvarea conflictului pe cale paşnică, iar intervenţia zeilor trece în plan secundar.

Bengt Algot Sørensen consideră că, la Goethe, Ifigenia a devenit preoteasa umanităţii, iar, spre deosebire de sursele antice ale piesei, la scriitorul german, evenimentele exterioare şi efectele de suspans sunt neglijate sau dispar în totalitate în favoarea trăirilor lăuntrice, sufleteşti şi umane (Sørensen 2003: 262).

Vianu observă că, odată cu trecerea către etapa neoumanistă, pentru Goethe, conflictele umane nu mai sunt conflicte sociale, ca în etapa anterioară, a „Sturm und Drang”-ului, şi soluţia lor nu mai este adusă de luptele eroilor şi ale popoarelor, ci de înnobilarea sufletului individual. Vianu remarcă faptul că acesta devine programul întregii epoci în care, prin retragerea slabei burghezii germane de pe scena luptelor pentru libertate, principiul educaţiei morale şi estetice a individului va marca, pentru mai multe decenii, ansamblul culturii germane (Vianu 1963: 272).

Potrivit lui Tudor Vianu, operele perfecte ale grecilor devin exemplare şi apropierea de tipul lor produce şi în *Ifigenia în Taurida* a lui Goethe o dramă în stil clasic, prin noblețea dicției, prin zugrăvirea caracterelor, care apar ca nişte figuri de prim-plan în reliefuri greceşti, admirate de Goethe la Roma: „În *Ifigenia*, accentul este pus pe particularităţile stilului şi compoziţiei neoclasice, cu un lexic nobil, un număr mic de personaje scăldate în lumină egală, cu simplitatea şi unitatea conflictului.” (Vianu 1963: 272)

Piesa lui Goethe se bazează pe vechea legendă a lui Oreste, care răzbună crima comisă de propria lui mamă asupra tatălui său, însă, bântuit de Furii, fuge nelinişti prin ţară. De la Oracolul din Delfi, primeşte sfatul să ia imaginea surorii din ţara sciţilor pentru a se elibera de blestemul său. Elisabeth Frenzel observă că Goethe este cel care a introdus ambiguitatea, nelăsând să se înţeleagă clar dacă Oracolul s-a referit la sora lui Apollo, Artemis, sau la sora lui Oreste, Ifigenia. (Frenzel 1998: 251)

Pentru scriitorul german, punctul central al piesei este vindecarea lui Oreste, care este urmărit şi chinuit de amintirea matricidului. Însă prin umanitatea sa, acest personaj îşi răscumpără greşelile. Goethe promovează ispăşirea prin purificare interioară şi mărturisirea deschisă a vinei. Oreste este eliberat de blestemul strămoşesc prin viziunea infernului, unde apar victimele sale, Clitemnestra şi amantul acesteia, Egist, ţinându-se de mână. În versiunea lui Goethe, nu apar Furiile, însă Oreste este cuprins de durerea lăuntrică a sentimentului de vină, care îl

împinge spre nebunie. Ifigenia apare ca ideal al sufletului frumos şi proclamă legea umanităţii supreme: deşi este împinsă de rege la sacrificiu uman, iar Oreste şi Pylade o îndeamnă să îl trădeze pe Thoas, fiind ispitită astfel din mai multe părţi să renunţe la imaginea pe care şi-a format-o cu privire la zeii binevoitori, ea îndrăzneşte să aştepte îndurare de la aceştia, prin bunăvoinţa lor divină, dacă mărturiseşte adevărul. Din aceeaşi credinţă reiese şi interpretarea pe care o dă Oreste, Oracolului. Goethe lansează ideea umanistă că între barbari şi greci nu mai există diferenţe, deoarece peste tot sunt oameni cu inimă nobilă şi nu contează din ce popor faci parte.

2.3. *Ifigenia* în critica contemporanilor lui Goethe

Ifigenia în Taurida este o creaţie dramatică clasicizantă, deoarece abordează un subiect antic şi ilustrează idealul uman al clasicismului. Din punct de vedere al formei, opera respectă cele trei unităţi clasice ale dramaturgiei, promovate de Aristotel: timp, loc şi acţiune. În ceea ce priveşte măsura versurilor, Goethe utilizează iambul. Într-o scrisoare din septembrie 1786, adresată lui Herder, Goethe menţionează că citirea *Electrei* lui Sofocle l-a determinat să schimbe forma iniţială a dramei sale, rescriind-o în iambi lungi pentru a conferi armonie versurilor (Goethe 1998: 406). Însă nici versiunea finală nu este reuşită, ceea ce îl dezamăgeşte pe Goethe, care scrie în 1787, în *Călătorie în Italia*, că nimeni nu i-a mulţumit pentru străduinţele sale infinite, deoarece o astfel de muncă nu se sfârşeşte de fapt niciodată, ci doar trebuie declarată finalizată după ce s-a făcut tot ce era posibil ca timp şi circumstanţe (Goethe 1998: 408).

Părerile contemporanilor lui Goethe cu privire la *Ifigenia* sa au fost împărţite. Printre critici se numără filozoful Friedrich Heinrich Jacobi, care apreciază că tragedia lui Goethe este destul de mult sub nivelul operelor sale anterioare, în timp ce criticul literar elveţian Johann Jakob Bodmer situează *Ifigenia* lui Goethe sub cea mai nereuşită tragedie a lui Seneca, criticând stilul necizelat şi ambiguu al piesei şi observând că anticii ne-au oferit scrieri mitologice scurte, în timp ce modernii sunt spirituali, împânzindu-şi operele cu descrieri metafizice şi alegorice ale unor fenomene fizice. Scriitorul Justus Möser consideră că tragedia lui Goethe nu poate emoţiona publicul contemporan, fiind mai degrabă o piesă pentru cunoscători (Goethe 1998: 410-411). Filozoful şi lingvistul Wilhelm von Humboldt punctează cât de diferit este scrisul modern de cel antic, dând ca exemplu negativ *Ifigenia* lui Goethe, căreia îi lipseşte splendoarea şi strălucirea exterioară (Goethe 1998: 413).

Pe de altă parte, într-o recenzie din 1787 în *Gothaische gelehrte Zeitungen*, o revistă pentru predicatori, *Ifigenia în Taurida* este considerată o capodoperă a reprezentării oamenilor în genul celor din Grecia antică, fiind caracterizată prin simplitatea nobilă şi autenticitatea personajelor şi atitudinilor. O altă critică pozitivă este cea scriitorului olandez Frans Hemsterhuis, care apreciază că Goethe

a nimerit pe deplin tonul lui Euripide şi piesa lui este chiar mai bună decât cea a scriitorului grec (Goethe 1998: 412). Compozitorul Carl Friedrich Zelter vede tragedia lui Goethe ca piesă religioasă, care l-a emoționat până la lacrimi, şi chiar îi scrie acestuia că personajele scriitorilor antici erau greci, în timp ce la Goethe sunt oameni (Goethe 1998: 417).

Schiller ocupă o poziție aparte printre criticii lui Goethe. În eseul *Schillers Rezeption von Goethes „Iphigenie"*, Benedikt Jessing remarcă lauda inițială adusă de Schiller piesei lui Goethe, mai ales datorită raportului ideal pe care aceasta îl are cu antichitatea. Goethe prezintă o piesă în formă grecească, pe care o stăpâneşte foarte bine. Potrivit lui Schiller, în varianta lui Goethe se găseşte liniştea profundă impunătoare, care face ca Antichitatea să fie de neatins, dar şi demnitatea, seriozitatea frumoasă, chiar şi în cele mai mari izbucniri de pasiune, depăşind astfel epoca sa. Este sugerat şi chiar atins spiritul grecesc, prin care *Ifigenia* lui Goethe se deosebeşte de producțiile literare ale anilor 1770-1780 (Frick, Golz, Zehm 2005: 148). Schiller observă cum Goethe foloseşte nebunia pentru a înscrie umanitatea noii morale a Secolului luminilor în lumea greacă pentru a atinge astfel cel mai înalt nivel al artei.

Într-o recenzie ulterioară, Schiller critică însă concepția lui Goethe cu privire la Oreste şi constată că locul destinului obiectiv, specific tragediilor antice, a fost luat în secolul al XVIII-lea de suferința subiectiv-sufletească. Ceea ce celebrase inițial ca îmbinare artistică şi armonioasă a spiritului antic cu etosul modern este văzut de Schiller ca problemă. Acesta consideră că varianta lui Goethe este foarte modernă, negrecească şi morală. Esteticianul german critică şi lipsa corului Furiilor care îl însoțeşte pe Oreste în versiunea antică (Frick, Golz, Zehm 2005: 152-153).

2.4. *Ifigenia* – între rescrierea unei opere antice şi prezentul goethean

Goethe a transpus tragedia lui Euripide într-o epocă modern-umanitară şi a întrețesut experiențe personale în varianta sa. Scriitorul german a fost ghidat de idei burghezo-morale şi sentimentale, dar şi de speranțe iluministe la o înnoire a politicii şi societății printr-un nou model uman. Goethe chiar a interpretat rolul lui Oreste pe scena teatrului din Weimar. În studiul său amplu, *Goethe: Eine Biographie in 16 Kapiteln*, Karlheinz Schulz precizează că tragedia *Ifigenia în Taurida* a avut o istorie interesantă. Se pare că hotărârea lui Goethe de a valorifica mitul Ifigeniei a fost determinată de frumoasa actriță Corona Schröter, care a jucat mereu rolul principal în reprezentațiile piesei şi de care se simțeau atraşi atât ducele Carl August de Weimar, cât şi Goethe. Certurile de la curtea din Weimar cu privire la Corona Schröter, i-au oferit scriitorului german motivul să creeze o tragedie, care avea ca temă folosirea corectă a puterii şi care aborda acele probleme politice care îi interesau cel mai mult pe contemporanii săi: domnia dreaptă şi despotismul (Schulz 1999: 99-100).

Când Ifigenia refuză cererea în căsătorie a regelui taurienilor, Thoas, care sub influența ei devenise un conducător destul de civilizat, acesta, împins de pasiune, reintroduce sacrificiul uman, deşi ştie că tânăra grecoaică se opune vehement acestei practici. Schulz constată că acest comportament, reintroducerea unei legi abolite, reprezintă o reîntoarcere la despotism. În această situație, Ifigenia trebuie să decidă dacă vrea să i se supună sau nu. Decizia ei este cu atât mai grea cu cât primii care ar trebui să fie sacrificați sunt chiar fratele ei, Oreste, şi prietenul lui, Pylade. Astfel se iveşte o situație de auto-apărare, iar Pylade îi propune tinerei să îl trădeze pe rege şi să fugă. În versiunea lui Euripide, Pylade propune chiar uciderea regelui, însă Ifigenia refuză, iar Thoas este trădat cu ajutorul zeiței Atena. Schulz notează că, în anul 1779, o astfel de soluție nu mai era acceptabilă pentru Goethe, deoarece regele ar fi fost pus într-o lumină nefavorabilă, care ar fi afectat interesele ducelui de Weimar. În plus, mecanismul răului de a trezi reacții negative în urma unor acțiuni nedrepte contravine optimismului iluminist prin care scriitorul încerca să rezolve problemele politice ale vremii (Schulz 1999: 100-101).

Ifigenia primeşte o funcție-cheie: ea trebuie să întrerupă mecanismul răului. Astfel, ea nu îl eliberează doar pe Oreste, care şi-a răzbunat tatăl, a fost urmărit de Furii şi aproape că a înnebunit, de suferințele sale, ci încearcă să oprească şi nenorocirea care poate izbucni prin reintroducerea de către Thoas a sacrificiului uman. În versiunea lui Goethe, următorul pas în desfăşurarea acțiunii este că regele descoperă planul lui Pylade şi o dispreţuieşte pe Ifigenia, pe care o apreciase atât de mult înainte, amenințând-o cu sclavia. Când tânăra îşi dă seama că regele a înțeles intențiile grecilor, îi dezvăluie că Oreste este fratele ei şi îi cere îndurare. Astfel, conflictul este transferat la Thoas, care trebuie să decidă dacă se comportă ca un barbar sau cedează. Regele este emoționat şi decide, în ciuda încălcării intereselor sale, să fie îndurător (Schulz 1999: 102-103).

Schulz constată că, prin renunțarea la Ifigenia şi la pasiunea sa, Thoas apare, în finalul piesei, ca domnitor blând şi virtuos, ceea ce conferă operei o trăsătură nerealistă. Modelul utopic creat în *Ifigenia* a reprezentat o imagine literară a speranțelor politice şi a optimismului pe care le nutrea Goethe în primele sale decenii la Weimar. Ducele Carl August trebuia ghidat de concepții burghezo-iluministe şi imaginea ideală a unui conducător virtuos şi blând, însă acesta nu a adoptat modelul regelui Thoas. Ducele de Weimar a fost un susținător al Revoluției franceze, însă gândirea sa de monarh luminat nu corespundea maximelor moralei burgheze, ci obiceiurilor unui principe care conducea un stat mic (Schulz 1999: 102-104).

În *Ifigenia* lui Goethe, noul raport între zeu şi om corespunde relației între principele cinstit şi cetățeanul liber în cadrul sistemului statal iluminist. Thoas devine modelul conducătorului bun şi corect, care se lasă impresionat şi umanizat de gestul nobil al Ifigeniei.

Elisabeth Frenzel consideră că varianta lui Goethe este punctul culminant al evoluției mai recente a temei Ifigeniei, în care a fost transpusă imaginea lui Winckelmann asupra Greciei. Versiunea lui Goethe a gândit-o până la capăt pe cea

a lui Euripide, prin umanizarea zeilor care intervin unde terminase Euripide: şi barbarul este om, iar Thoas trebuie să fie uman dacă i se spune adevărul şi să îi lase pe fraţi să plece. Frenzel menţionează şi planul lui Goethe, conceput în Italia, însă rămas nerealizat, de a scrie *Ifigenia în Delfi*. Sursa lui Goethe, Hyginus, redă conţinutul operei păstrate fragmentar *Aletes* a lui Sofocle. Scriitorul german dorea ca Electra să afle despre moartea fratelui, Oreste, abia după ce ajunge în Delfi (Frenzel 1998: 366-367).

Intenţia lui Goethe de a scrie o continuare a poveştii Ifigeniei confirmă preocuparea sa intensă pentru mitul Atrizilor, pe care a dorit să îl aprofundeze şi să îl îmbogăţească cu semnificaţii noi şi elemente moderne, pentru a-l face mai accesibil publicului larg, fără a renunţa însă la aspectele fundamentale care îl definesc şi care au dăinuit de-a lungul secolelor.

3. Concluzii

Ifigenia este o eroină reprezentativă pentru idealul clasic de umanitate promovat de Goethe. Deşi este pusă în situaţia de a alege între obligaţia morală şi devotamentul faţă de familia ei, ea încearcă să evite sacrificiul uman, apelând la umanitatea regelui barbar, pe care chiar ea i-a insuflat-o prin noblețea şi puritatea ei sufletească, transformându-l într-un domnitor care poate servi ca model pentru principii luminaţi care conduceau stătuleţele în care era fragmentată Germania în epoca goetheană. Ifigenia este şi cea care îl aduce pe fratele ei, Oreste, pe calea cea bună, determinându-l să-şi mărturisească vina şi să se căiască pentru fapta sa, pentru a rupe blestemul care le-a urmărit familia timp de atâtea generaţii.

Acknowledgment

This work was partially supported by the strategic grant POSDRU/CPP107/ DMI1.5/S/80272, Project ID80272 (2010), co-financed by the European Social Fund-Investing in People, within the Sectorial Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

BIBLIOGRAFIE

Detjen, Joachim, 2007, *Politische Bildung: Geschichte und Gegenwart in Deutschland*, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Drimba, Ovidiu, 1970, *Istoria literaturii universale*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

Frenzel, Elisabeth, 1998, *Stoffe der Weltliteratur – Ein Lexikon dichtungsgeschicht-licher Längsschnitte*, 9. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

Jessing, Benedikt, «Schillers Rezeption von Goethes *Iphigenie*», în Frick, Werner, Golz, Jochen, Zehm, Edith (Hrsg.), 2005, *Goethe-Jahrbuch 2005*, Band 122, Göttingen, Wallstein Verlag.

Goethe, Johann, Wolfgang, von, 1998, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 5, *Dramatische Dichtungen III*, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Schulz, Karlheinz, 1999, *Goethe: Eine Biographie in 16 Kapiteln*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Sørensen, Bengt Algot, 2003, *Geschichte der deutschen Literatur: Vom Mittelalter bis zur Romantik*, München, Verlag C.H. Beck oHG.

Vianu, Tudor, 1963, *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Wolf, Gabriela, 2007, *De Dignitate Hominis: Zum Menschenbild in der Geschichte der Pädagogik*, Mainz, Dr.-Ing.-Hans-Joachim-Lenz-Stiftung.

*** *Enciclopedia Universală Britannica*, 2010, vol. 8, coord. Ilieş Câmpeanu, Cornelia Marinescu, Bucureşti, Editura Litera.

TITLUL JURNALISTIC. CONSTRÂNGERI ŞI FUNCŢII

Elena BRATU (OPRAN)
Universitatea din Craiova

Dans notre travail, nous proposons un aperçu des caractéristiques générales et des fonctions de titre du journalisme, et d'observer des similitudes et des différences dans les gros titres des deux quotidiens populaires, le journal quotidien *Le Monde* et *Adevărul*.
Les objectifs visés par l'étude sont les suivants : identifier les fonctions des titres et analyser la manière dont ceux-ci traitent l'information et permettent la fidélisation du lectorat ; analyser les éléments de subjectivité que les titres impliquent ; analyser la manière dont les titres reflètent, objectivement, le contenu de l'article.
En ce qui concerne la méthode, l'analyse sémiotique est privilégiée dans la réalisation d'une recherche appliquée sur le corpus mentionné. L'analyse est centrée sur l'étude des six fonctions du titre de l'article : 1. accrocher le regard ; 2. surprendre l'essentiel en un coup d'œil ; 3. favoriser les choix ; 4. donner l'envie de lire ; 5. structurer la page ; 6. hiérarchiser les informations, telles qu'elles s'actualisent dans le corpus choisi.

Mots-clés : article, fonction, presse, qualité, titre

1. Introducere

Titlul (jurnalistic, în cazul nostru) este o „oglindă" fidelă sau deformantă a textului pe care îl precedă şi, în acelaşi timp, interpretările la care poate fi supus îi retrimit o imagine a propriei identităţi. Astfel, semnificaţiile intrinseci ale titlului nu oferă decât o imagine incompletă a acestuia, semnificaţia titlului neputând fi completată decât prin intermediul intenţionalităţii instanţei care îl produce şi al percepţiei multiple/multiplicate a receptorilor.

Din această perspectivă, putem afirma că titlul este o entitate autonomă care, prin jocul procedeelor de construcţie şi al unităţilor semnificative care îl configurează, se afla la intersecţia unor procese simultane de producere de sens, de negociere şi de interpretare a sensului şi de manipulare a subiectului receptor.

În cele ce urmează, ne vom concentra asupra conceptului de „titlu" şi asupra unor concepte fundamentale care definesc statutul şi funcţiile titlului.

Punctul de plecare al analizelor este prezentat atât de studiile clasice în domeniu, precum cele ale lui Leo. H. Hoek – *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (1981), Gérard Genette – *Seuils* (1987), cât şi de studii recente, care reanalizează abordări semantice sau sintactice ale titlului, precum *Introducere în jurnalism* de Agnès Yves (2011).

În lucrarea noastră, ne propunem o tipologie a funcţiilor titlului şi aplicarea metodei de analiză contextuală pentru identificarea și analiza funcţiilor articolelor de presă din două cotidiene cunoscute, și anume *Le Monde* și *Adevărul*. Corpusul pe care vom lucra este reprezentat atât de ediţiile tipărite, cât și de cele electronice, apărute în perioada 1-31 ianuarie, 2012. Pornind de la studiul acestor funcţii, vom încerca să vedem în ce măsură acestea sunt realizate în publicaţiile analizate. Pentru mai multă concizie, după exemplele utilizate, numele celor două cotidiene vor fi abreviate prin A pentru *Adevărul* şi LM pentru *Le Monde*. De asemenea, pentru a diferenţia ediţiile imprimate de ediţiile electronice ale celor două cotidiene, vom folosi Ael pentru ediţia electronică a cotidianului *Adevărul* şi LMel pentru cea a cotidianului *Le Monde*.

2. Calităţile titlului jurnalistic

Încă din 1967, într-un articol intitulat „Étude de la presse à travers ses gros titres", Monica Charlot sublinia importanţa capitală a titlurilor de presă, mai precis a titlurilor principale de pe prima pagină a unui cotidian, considerând că:

> *le gros titre est le meilleur révélateur du style et des tendances d'un quotidien, pour deux raisons au moins: 1° de la masse quotidienne des nouvelles et opinions il extrait celle que la rédaction, pour des raisons politiques ou commerciales, peu importe, estime la plus importante; 2° la nouvelle ou l'idée ainsi mise en exergue est présentée dans la forme jugée la plus accessible au public particulier du journal* (Charlot 1967: 115).

Studiile recente consacrate scriiturii jurnalistice consacră spaţii ample analizei titlului şi a rolului său în economia unui articol. Pentru Jacques Mouriquand, „le titre est à l'intersection de deux impératifs souvent contradictoires: produire un signal graphique clairement repérable et donner du sens" (Mouriquand 1997: 103). Importanţa titlului este cu atât mai mare cu cât, după cum subliniază Mouriquand, cititorii încep prin a răsfoi ziarul şi a elimina în trei minute (în medie) mai mult de 80% din conţinutul său. În aceste condiţii, titlurile trebuie să respecte o serie de criterii de calitate care să asigure vânzarea ziarului.

Astfel, pentru Yves Agnès, o primă calitate a titlului constă în a fi *clar*, *imediat comprehensibil* (Agnès 2011: 130). Jacques Mouriquand insistă la rândul său pe necesitatea clarităţii titlului. Pentru aceasta, trebuie să folosească un limbaj simplu, să evite siglele neuzuale şi cuvintele dificile sau polisemice. Yves Agnès

susține că „diversele componente ale legii de proximitate trebuie puse la treabă din plin: instinctele de bază, actualitatea, geografia... Cu cât cititorul se va simți mai implicat, cu atât îi va creşte dorința de a citi" (Agnès 2011: 131). De exemplu, titluri precum „Lenovo lansează primul smartphone cu procesor Intel" sau „Sticla Gorilla Glass 2 lasă utilizatorii să arunce gadgeturile de perete fără să se spargă" (Ael, 11.01.2012) vor fi foarte accesibile specialiştilor în IT şi amatorilor de produse electronice de ultimă oră, dar ermetice pentru cititorii cu o pregătire medie sau redusă, care nu au cunoştințe de electronică sau de limba engleză. În schimb, un titlu ca „Plecarea lui Arafat. Un fleac, l-a ciuruit!" (Ael, 11.01.2012), în ciuda ironiei conținute şi a caracterului intertextual, va fi clar pentru un public mult mai larg, în condițiile în care conflictul pe legea sănătății dintre preşedintele Traian Băsescu şi Raed Arafat a fost extrem de mediatizat şi în care afirmația preşedintelui „Un fleac, i-am ciuruit!"[1] a făcut de nenumărate ori până în prezent subiectul unor articole de presă sau a devenit un clişeu pentru foarte mulți cititori.

Atât Yves Agnès cât şi Jacques Mouriquand nu sunt adepții titlurilor interogative, fiindcă acestea ar putea sugera noi dileme cititorului care se aşteaptă mai degrabă la răspunsuri. În acest sens, titluri precum „Profit 20% sau şpagă 50%?" sau „Cui foloseşte execuția lui Arafat?" (Ael, 11.01.2012) pierd în claritate, chiar dacă autorii articolelor vor să sugereze cititorului problema esențială asupra căreia se concentrează. În opinia noastră, ar fi preferabil un titlu interogativ care conține şi promisiunea unui răspuns clar la întrebarea pe care o conține: „Vă îngrozeşte gândul de a vă începe ziua la 4.30? Află ce afaceriști de succes se trezesc devreme în fiecare zi!" (Ael, 11.01.2012). Un astfel de titlu poate să fie mai atractiv pentru cititor, pe de o parte pentru că există certitudinea unui răspuns în corpul articolului, pe de altă parte pentru că adresarea directă, folosindu-se persoana a doua singular, dă impresia că autorul se adresează fiecărui cititor în parte, iar cititorul are senzația că are de a face cu un subiect care îl implică personal şi care îi poate sugera şi modalități de reuşită. Astfel, el va fi foarte motivat să citească articolul propus.

De asemenea, Mouriquand susține ideea dinamismului în scriitura jurnalistică, implicit în titlu (de exemplu, folosirea de cuvinte cu impact puternic, a unor verbe în titlu). El consideră, de asemenea, că un titlu vag nu este un titlu bun. Astfel, un titlu ca cel menționat mai sus, „Profit 20% sau şpagă 50%?", este vag şi nu îi oferă cititorului nici un detaliu. El nu poate fi înțeles decât dacă cititorul este deja la curent cu situația la care această interogație trimite. Prin urmare, precizia este, în egală măsură pentru Agnès şi Mouriquand, o cerință de bază pentru un titlu bun.

Cei doi specialişti ai scriiturii jurnalistice susțin, de asemenea, ideea de titlu original, adaptat situației particulare tratate în articol şi folosit doar o dată. Ei resping astfel titlurile „prêt-à-porter", care nu aduc nimic special scriiturii şi care nu pot crea decât o senzație de banalitate sau de repetiție fastidioasă. Titluri precum

[1] Traian Băsescu, actualul preşedinte al României, a declarat, înainte de a pleca de la sediul PDL, unde s-a făcut numărătoarea paralelă a voturilor de la turul II al alegerilor prezidențiale din anul 2009: "E un fleac, i-am ciuruit!".

„Computerul, accesoriul cel de toate zilele" sau „Fiul lui Sile Cămătaru va fi eliberat" nu pot să „atragă" decât prin banalitatea lor şi prin efectul de *déjà vu!* (Ael, 11.01.2012). De asemenea, „Iran, le scénario d'une guerre possible" (LMel, 11.01.2012) nu este decât un titlu prefabricat.

Cercetările pe care le-am făcut până în prezent pe corpusul precizat ne-au permis să identificăm o proliferare, deşi ele rămân totuşi limitate ca număr, a titlurilor care conţin elemente de jargon sau de argou. Ne referim aici strict la exemple întâlnite în cotidianul *Adevărul* şi care dăunează imaginii de ansamblu a ziarului şi calităţii scriiturii jurnalistice. Din dorinţa de a atrage şi un public mai puţin instruit, uneori concesiile făcute acestuia şi folosirea unui registru argotic sau a unui stil mai puţin elegant afectează calitatea titlului jurnalistic. De exemplu, ediţia electronică a cotidianului *Adevărul* conţine titluri de tipul „Eleva dezbrăcată a lui Mazăre, luată pe o sumă incredibilă de Antena 1!" sau „Stelian Ogică şi-a lăsat iubita în fundul gol în direct la TV-Foto" (Ael, 11.01.2012), titluri care sunt în dezacord cu standardele profesionale ale cotidianului. Prin urmare, printre calităţile unui bun titlu jurnalistic, trebuie să figureze şi o atenţie particulară acordată registrelor de limbă folosite, „devierile" de la o exprimare elegantă fiind acceptate numai în situaţia în care jurnalistul doreşte să reproducă modul de exprimare al unuia dintre actorii evocaţi în articol sau să obţină un efect stilistic special.

În viziunea lui Yves Agnès, titlul trebuie să fie adaptat genului jurnalistic:

> *Titlul bun dă tonul articolului, trebuie aşadar să se adapteze stilului şi genului. Un titlu «informativ» convine unor articole tip «filet», unor sinteze etc. Citatul este potrivit pentru un interviu, jocul de cuvinte unui «bilet» umoristic. Un titlu de reportaj trebuie să te facă să vezi […]; cel al unei anchete va condensa o problematică sau va «revela» fructul investigaţiilor* (Agnès 2011: 131).

Câteva titluri din ediţia electronică a cotidianului *Le Monde* sunt ilustrative în acest sens: „Non, vous n'êtes pas des pigeons, répond Bouygues à Free" (LMel, 11.01.2011) – titlul parafrazează titulatura unei emisiuni de succes la RTBF, care comunică spectatorilor cum să evite să fie înşelaţi de diverse firme în diverse situaţii, „Delon donne le bourdon!" (LMel, 11.01.2011), „Qu'est-ce qu'il ne va plus à la Comédie Française?" (LMel, 11.01.2011), „Yannick Blanc, un haut fonctionnaire évincé pour motifs politiques" (LMel, 11.01.2011).

3. Titlul şi funcţiile sale

Analizele precedente ne-au permis să subliniem faptul că titlul este unul dintre primele puncte de contact între orizontul de aşteptare al cititorului şi cel al autorului unui articol, unul dintre primele elemente care va marca o corespondenţă sau o ruptură între cele două instanţe. În acelaşi timp, după cum am putut observa,

titlul se impune ca un „prag" între universul extratextual şi universul textual, un prag care nu separă ci, din contră, asigură legătura între extratext, text, autor şi cititor. În acelaşi timp, titlul umple parţial un vid resimţit de cititor înainte de lectură şi anunţă posibile piste de lectură.

În *Production de l'intérêt romanesque*, Charles Grivel sintetizează funcţiile titlului, care constau în: *a identifica opera*; *a desemna conţinutul*; *a pune opera în valoare*. În *Seuils*, Genette remarcă faptul că toate aceste funcţii sunt integrate de Leo H. Hoek în definiţia titlului: « ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »[2]. La rândul său, Genette consideră că cele trei funcţii esenţiale ale titlului sunt funcţia de *desemnare* sau de *identificare*, funcţia *descriptivă* şi funcţia *de seducere*.

În ceea ce priveşte funcţiile titlurilor de presă, punctul de plecare al discuţiilor noastre este afirmaţia lui Patrick Charaudeau referitoare la statutul şi funcţiile titlului în comunicare:

> *les titres, dans l'information, sont d'une importance capitale; car non seulement ils annoncent la nouvelle (fonction « épiphanique »), non seulement ils conduisent à l'article (fonction « guide »), mais encore ils résument, ils condensent, voire ils figent la nouvelle au point de devenir l'essentiel de l'information. Le titre acquiert donc un statut autonome; il devient un texte à soi seul, un texte qui est livré au regard des lecteurs [...] comme tenant le rôle principal sur la scène de l'information* (Charaudeau 1983: 102).

Adoptăm punctul de vedere al lui Charaudeau referitor la funcţiile şi la statutul titlului ca text autonom; din punctul nostru de vedere, sintagmele „statut autonom" şi „text în sine" nu implică o disociere între titlul-text şi textul articolului. Titlul nu trebuie perceput ca o entitate exterioară textului (teoria lui Lugrin o demonstrează), ci ca o parte integrantă a acestuia, esenţială în economia sa, element strategic în definirea conţinutului şi a modului în care informaţia este abordată.

În ceea ce priveşte funcţiile titlului, ne vom opri asupra clasificării lui Yves Agnès: „agaţă" privirea, oferă esenţialul dintr-o privire, favorizează alegerea, stârneşte dorinţa de lectură, structurează pagina, ierarhizează informaţiile (Agnès 2011: 130).

3.1. *„Agaţă" privirea*

[2] Hoek, Leo H., *La marque du titre*, apud Gérard Genette (2002: 80): „ansamblu de semne lingvistice [...] care pot să figureze la începutul unui text pentru a-l desemna, a-i indica conţinutul global şi pentru a seduce publicul vizat".

Yves Agnès consideră că această funcție trebuie să permită titlului să rețină atenția cititorului, atât prin forma sa grafică, cât şi prin formulare. Astfel, va fi imediat remarcat de cititori grafismul titlurilor principale, scrise de obicei cu caractere mult mai mari şi mai îngroşate decât cele de mai mică importanță, ocupând întreaga manşetă a primei pagini, a unei pagini interioare, dominând tribunele deasupra plierii sau având un fundal color de multe ori extrem de vizibil. Cuvintele-cheie sunt, la rândul lor, esențiale în captarea atenției. În opinia noastră, în variantele electronice ale ziarelor, în care diferențele grafice se estompează, cuvintele-cheie şi formularea titlului sunt elementele-cheie care vor predomina în alegerea articolelor.

Tehnicile de „agățare" sunt multiple. Prima dintre aceste tehnici constă în a-l impresiona pe cititor (Grevisse 2010: 67). Stabilirea şi menținerea contactului cu cititorul prin intermediul funcției fatice este un element de bază în acest sens. Exclamația, interogația vor stabili rapid contactul, îi vor da cititorului senzația de implicare, de participare sau vor crea un efect de insistență asupra importanței subiectului abordat. Astfel: „Profit 20% sau şpagă 50%?" (Ael, 11.01.2012), „Cui foloseşte execuția lui Arafat?" (Ael, 11.01.2012), „À quand la fin du masculin l'emportant sur le féminin?" (LMel, 14.01.2012), „Peut-on faire confiance à Wikipédia?" (LMel, 14.01.2012), sunt titluri care nu vor trece neobservate, pe de o parte datorită prezenței interogației, pe de alta datorită cuvintelor-cheie care anunță subiecte de interes major pentru un public-țintă foarte numeros, interesat de complexitatea competiției masculin-feminin şi de evoluția ei în societatea contemporană, de fiabilitatea informațiilor oferite de unele dintre sursele controversate de pe Internet, Wikipedia.

Benoît Grevisse consideră că funcția referențială poate juca un rol important în atragerea lectorului (Grevisse 2010: 67). Astfel, se poate recurge la un citat-şoc din partea unei persoane publice, de exemplu: Becali convins că va fi „chemat la joacă" de procurori: „Nici teren n-a fost, nici ministru nu era" (Ael, 13.01.2012). A-l interpela pe destinatar este, de asemenea o tehnică de „agățare" curentă. La fel şi a i se adresa cititorului, incluzându-l în enunț, tehnică ce ține de identificare şi creează, la rândul ei, un efect de participarea destinatarilor la evenimentul prezentat: „Telomerii din ADN ne dau speranță de viață" (Ael, 11.01.2012), „Stresul ne face să scrâşnim din dinți noaptea" (Ael, 12.01.2012), cititorii recunoscându-şi de multe ori propriile experiențe sau aşteptări în situațiile descrise. Identificarea emoțională este şi ea o tehnică de multe ori infailibilă, mulți jurnaliști mizând pe senzație pentru a-şi impresiona cititorii: „4230 de oameni au văzut moartea! MAE: 56 de români s-au aflat pe vasul eşuat în Mediterană" – titrează *Adevărul* (Ael, 14.01.2012) în legătură cu naufragiul vasului de croazieră italian Costa Concordia.

Printre tehnicile care permit unui titlu să rețină atenția, Benoît Grevisse menționează şi exploatarea muzicalității cuvintelor (de exemplu folosirea aliterațiilor,

rimelor, asonanţelor), a sensurilor cuvintelor (de exemplu recurgerea la jocuri de cuvinte, la paradox etc.) (Benoît 2010: 68-69).

3.2. *Oferă esenţialul dintr-o privire*

Structura titlurilor şi modul în care sunt plasate în pagină permit cititorului să parcurgă rapid conţinutul ziarului şi să-şi facă o idee despre tematica articolelor. Vorbim aici despre acea funcţie de rezumare, de condensare a informaţiei, care îi va permite cititorului să identifice rapid subiectele în acord cu propriile sale centre de interes şi va influenţa şi alegerea articolelor care vor fi citite. De exemplu, un titlu precum „«Une chance sur trois» d'être de nouveau dégradé" (LMel, 14.01.2012) conţine, în contextul pierderii triplului AAA de către Franţa, în urma publicării raportului Standard&Poor's şi a şocului politic şi financiar provocat de această retrogradare, o ameninţare concretă a unei posibile noi retrogradări şi o continuitate a procesului de destabilizare politică în Franţa. Acest tip de titlu demonstrează că „a oferi esenţialul dintr-o privire" este o funcţie complexă, care înglobează caracteristicile funcţiei de desemnare, descriptive şi de seducţie. Considerăm de asemenea, că ea este echivalentul funcţiei tematice a titlului, definită de T.A. Van Dijk: „the highest or most important topic is expressed in the headline, the top of the complete macrostructure of the text is formulated in the lead, and the initial sentences of paragraphs of the text express a still lower level of macrostructure"[3].

3.3. *Favorizează alegerea*

Funcţia de rezumare, de condensare a informaţiei influenţează în mod direct cea de a treia funcţie discutată: favorizarea alegerii. Calitatea titlului, adecvarea la subiectul tratat şi la realităţile momentului, propriile preferinţe ale cititorului sunt doar câteva dintre elementele care favorizează alegerea articolelor. De asemenea, procesul subtil de manipulare a lectorului şi de orientare a procesului de lectură încă din titlu influenţează alegerea. Spre exemplu, grupajul de articole care se regăsesc la rubrica „Marea criză în timp real" din ediţia electronică a cotidianului *Adevărul* din 14.01.2012: „Criza euro într-o fază periculoasă: Zona euro lovită din plin! Vezi consecinţele retrogradărilor în masă"; „Franţa a fost retrogradată de S&P cu o treaptă, de la AAA la AA+"; „Retrogradarea ţărilor din zona euro? Vezi fricile, scenariile şi ripostele UE"; „Reuters: S&P ar putea retrograda astăzi ratingul unor ţări din zona euro", conţin o serie de cuvinte-cheie care vor crea imaginea complexităţii crizei cu care este confruntată zona euro, a riscului adâncirii acestei crize în urma retrogradării unora dintre statele din această zonă, precum şi o stare de tensiune, de disconfort în rândul cititorilor, care se vor simţi ameninţaţi şi

[3] T.A. van Dijk, *Structures of news in the press*, apud Engel, http://wjfms.ncl.ac.uk/engelWJ.htm

probabil se vor orienta spre aceste articole pentru a-şi verifica ipotezele de lectură sau pentru a completa puzzle-ul informativ.

3.4. *Stârneşte dorința de lectură*

Pentru Yves Agnès aceasta este „principala funcție a titlului: să îi trezească cititorului curiozitatea, dorința de a şti mai mult" (Agnès 2011: 130). Se intersectează aici capacitatea de seducție şi de manipulare a titlului şi capacitatea sa de a veni în întâmpinarea orizontului de aşteptare al cititorului. El conține în acelaşi timp o provocare şi o promisiune pe care le va actualiza textul articolului. Acestea pot viza fie o schimbare de imagine sau de atitudine, fie rezolvarea sau dezbaterea unei probleme de interes general, fie sfaturi practice, fie promisiunea unui divertisment de calitate etc. O multitudine de mecanisme subtile de atragere spre text se completează în spațiul complex al titlului-text.

De asemenea, prin actualizarea acestei funcții şi prin coroborarea ei cu toate celelalte, titlul se dovedeşte şi un important instrument de marketing, esențial în promovarea produsului mediatic. De exemplu, un titlu ca „Radu Mazăre abandonat în jungla din Honduras: cea mai cruntă expediție din viața mea!" (Ael, 14.01.2012) conține o serie de elemente care pot seduce un anumit tip de public: imaginea unui personaj controversat, întreprinzător, în acelaşi timp politician, om de afaceri şi aventurier; tentația exoticului şi a aventurii, evadarea din cotidian; o experiență-limită şi detaliile veridice prezentate de însuşi eroul acestei experiențe; ideea reuşitei şi a unor noi provocări posibile.

3.5. *Structurează pagina şi ierarhizează informația*

Yves Agnès insistă asupra ideii că titlurile structurează unitatea unei pagini, că un titlu poate limpezi sau strivi textul, că poate servi sau deservi, prin forma sa, realizarea scopului urmărit. De asemenea, el consideră că:

> *tipul şi dimensiunea caracterelor, suprafața aproximativă ocupată de nivelurile de titluri pe pagină sunt elemente majore ale ierarhiei articolelor, aşadar a informației pe care o conțin. De pe prima pagină, întâi de toate, al cărei rol este să transmită informațiile principale, adesea numai prin titluri. În general, titlul cel mai vizibil este cel pe care doreşte redacția să-l pună în valoare. Invers, se diminuează impactul unei informații printr-un titlu mărunt* (Agnès 2011: 130).

Dacă ne raportăm la două pagini ale cotidienelor *Le Monde* şi *Adevărul*, remarcăm un raport echilibrat între articolele de prim-plan şi de plan secundar. Paginile sunt încărcate, imagini şi texte se aglomerează fără a da însă impresia de dezordine, fără a părea prea încărcate şi fără a obosi cititorul. În raport cu acestea,

paginile web ale celor două cotidiene sunt mult mai încărcate şi mai obositoare, în ciuda diversităţii informaţiilor propuse. În ambele ediţii, pe hârtie sau electronice, impresia de ansamblu este însă aceea de dinamism şi de varietate. Segmentarea informaţiei prin intermediul intertitlurilor asigură o trecere uşoară, rapidă de la un centru de interes la altul, în cadrul articolelor. Impresia degajată este aceea a unei preocupări constante pentru calitatea informaţiei, adaptată la nivelul publicului-ţintă căruia cele două cotidiene i se adresează, fără a neglija dimensiunea interculturală.

4. Concluzii

Această scurtă analiză a funcţiilor titlului ne-a permis să surprindem rolul strategic al acestuia în condensarea tematicii, în reflectarea calităţii textului pe care îl anunţă, precum şi în procesul de seducere şi de fidelizare a lectorului. Titlul este o punte ce creează o legătură între publicul-ţintă şi text, care conţine o promisiune ce urmează a fi îndeplinită şi incită la lectură.

Comparând paginile celor două cotidiene analizate, putem să remarcăm atenţia acordată diversităţii informaţiei şi încercare de a prezenta cât mai precis, mai clar şi mai compact, prin titlu, informaţii de maxim interes, care să „vândă" cele două cotidiene. *Adevărul* este mai orientat spre subiecte de interes naţional, în timp ce *Le Monde* pare să acorde o pondere egală subiectelor de interes naţional şi internaţional.

ACKNOWLEDGEMENT

Această lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/CPP107/DMI1.5/S/78421, proiect strategic ID 78421 (2010), cofinanţat din Fondul Social European – Investeşte în Oameni, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAFIE

Agnès, Yves, 2011, *Introducere în jurnalism*, Iaşi, Editura Polirom, colecţia „Media".

Charaudeau, Patrick, 1983, *Langage et discours: éléments de sémiolinguistique*, Paris, Classiques Hachette.

Charlot, Monica, *Étude de la presse à travers ses gros titres*. In: *Revue française de science politique*, 17e année, n°1, 1967, pp. 115-118. DOI: 10.3406/rfsp.1967.392998, [online] URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1967_num_17_1_392998. [ultima consultare: 4 octombrie 2011].

Engel, Dulcie M., „Syntaxe à la une: la structure des titres de journaux français et britanniques", URL: http://wjfms.ncl.ac.uk/engelWJ.htm.

Furet, Claude, 1995, *Le titre pour donner envie de lire*, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Collection « Les guides du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes », Paris.
Genette, Gérard, 2002, *Seuils*, Paris, Seuil, collection « Points. Essais ».
Grevisse, Benoît, 2010, *Écritures journalistiques. Stratégies rédactionnelles, Multimédia et journalisme narrative*, Bruxelles, De Boeck.
Grivel, Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris.
Mouriquand, Jacques, 2011, *L'écriture journalistique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 4e édition.

VOCILE LUI OVIDIU

Valy CEIA
Universitatea de Vest din Timişoara

Relégué jadis au Pont-Euxin, Ovide se retrouve encré dans l'espace culturel roumain. Cette approche porte sur les images du poète romain Ovide à Tomes et les résonances de sa création tomitaine dans la conscience artistique roumaine. Foncièrement élégiaque, chez Ovide l'expansion du moi individuel acquiert des valences obsessionnelles, voire provocatrices.
Dans la structure des épîtres tomitaines, l'image de héros dominé par la peur et le pathétisme exalté, rhétorique – qui configure un espace de désespoir et d'extinction – rejoint aussi bien *le désir de délivrance* que *la conscience* de nouveaux horizons vivifiants ; la sensation constante de vide existentiel et de dégradation est contrecarrée – subrepticement, il est vrais – par l'impératif humain de l'espoir. Focalisant les réverbérations de toutes ces tonalités ovidiennes dans la création des écrivains roumains, on arrive par là même à la description poétique d'une véritable évolution intérieure.

Mots clé : influence, intertextualité, Publius Ovidius Naso, A. E. Baconsky, Perpessicius.

Relegat la Pontul Euxin[1], Ovidiu – Publius Ovidius Naso – are un loc privilegiat în conştiinţa românească, tocmai prin destinul ce l-a legat de acest spaţiu. Dar nu numai la noi, ci şi în peisajul cultural european acesta se bucură de un extraordinar prestigiu. Dezinvoltura sa artistică, capacitatea de a improviza, ştiinţa versificării, agilitatea cu care cele mai variate figuri stilistice sunt chemate spre a transmite mesajul, i-au adus o notorietate pe care trecerea timpului n-a împuţinat-o.

Cum ni se înfăţişează poetul roman azvârlit la Tomis, într-un spaţiu pe care îl percepe rece şi necivilizat, maşter, şi cum se răsfrânge creaţia sa tomitană în conştiinţa artistică românească, de la Miron Costin şi Budai-Deleanu până la

[1] Cu privire la motivele, variate, probabile, ale relegării s-a scris enorm, însă, paradoxal, pe cât de multe se cunosc, pe atât de incert rămâne motivul adevărat. A se vedea, de pildă, Demetrio Marin, 2009, *Publius Ovidius Naso: misterul relegării la Tomis: teze şi ipoteze*, traducere din italiană de Corina-Gabriela Bădeliţă, prefaţă de Traian Diaconescu, Iaşi, Institutul European.

Doinaş, Perpessicius ori George Călinescu? Cercetarea – o materie imensă – comparatistă ține, socot, de evidențe. Ceea ce îmi pare însă relevant este o reaşezare a dramei umane ovidiene şi, în consecință, o regândire a poemelor pontane; este drumul pe care merge, grație romanului său *Dumnezeu s-a născut în exil*, chiar Vintilă Horia. Tăcerea poetului din ultimii ani nu e o simplă resemnare/ înfrângere, ci o trecere într-un alt plan al conştiinței şi la o nouă viziune existențială.

Urmărind felul în care aceste instanțe ale epistolelor ovidiene reverberează în creația scriitorilor români, ajungem implicit la creionarea unei veritabile transfigurări interioare. Spre a eluda, prin urmare, o cale (îndelung) bătătorită, mă voi opri asupra a doi poeți – A. E. Baconsky şi Perpessicius –, în creația cărora sunt reflectate certe însemne ovidiene. Acestea au darul de a face să pulseze extrem de dramatic şi de actual lumea de sensuri a poeziei, un tărâm transtemporal.

1. Tempora nubila

Cu o istorie sinuoasă în ceea ce priveşte atitudinea cititorilor, canoanele, variate, ale veacurilor îl aşază pe Ovidiu între autorii antici de studiat, însă multă vreme e... frecventabil numai în *Faste* şi *Pontice*, operele sale „morale". Începând să compună amplul poem dedicat sărbătorilor romane, sulmonezul îşi imaginează întreprinderea artistică drept un periplu pe marea poeziei: *timidae derige navis iter* „călăuzeşte drumul corăbiei sfioase", invocă, bunăoară, în *Faste* (I, 4), cu o metaforă recurentă[2].

Instaurând alianța retoricii cu poezia în literatura latină, pentru Ovidiu, *tenerorum lusor amorum* „cântărețul iubirilor gingaşe" (*Tristia*, IV, X, 1), poezia se dovedeşte, precum nu ezită el însuşi să ne mărturisească, un mod de existență, ca să parafrazez un titlu clasic. Mai mult, ea se manifestă ca *singura* existență, căci, ne încredințează undeva, tentativele de a o părăsi au eşuat lamentabil:

Saepe pater dixit „studium quid inutile temptas?
Maeonides nullas ipse reliquit opes."
Motus eram dictis, totoque Helicone relicto
Scribere temptabam verba soluta modis.
Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
Et quod temptabam scribere versus erat.[3]

---

[2] Imaginea reapare însă nu doar în această lucrare, ci şi în celelalte. Pe larg despre metaforele navigării, în monumentala carte a lui Ernst Robert Curtius, 1970, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, Bucureşti, Editura Univers, p. 152 ş. u.

[3] „Ades îmi zicea tata: «Deşartă meserie!/ Omer nici o avere pe urmă-i n-a lăsat!»/ Înduplecat de sfatu-i, le-am părăsit pe Muze./ Cercam să scriu acuma cuvinte-n slobod mers,/ Dar ele pe-o măsură veneau să se aşeze:/ Ce încercam a scrie, era îndată vers!". (Folosesc pentru traducerea versurilor ediția Publius Ovidius Naso, [1957], *Scrisori din exil*, în românește de Teodor Naum, studiu introductiv şi comentarii de N. Lascu, [Bucureşti], Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.).

(*Tristia*, IV, 10, 21-26)

Funciar elegiac, la poetul roman expansiunea eului individual dobândeşte valenţe obsesive şi, de nu puţine ori, ostentative. Tirania sinelui, răsfrântă în multitudine de autoportrete ce-i străbat creaţia, ajunge să contureze, hiperbolizându-l, chipul unic al creatorului care se bucură de un destin mai presus de fire, căruia soarta îi oferă răsplăţi pe măsura valorii sale artistice. Din această pricină, încrezător pe deplin în steaua lui, Ovidiu este surprins cu totul nepregătit atunci când destinul îi este frânt. În frivolitatea dezinhibată de la Roma, unde s-a bucurat de prestigiu şi de privilegii, unde a gustat cu nepotolit nesaţ bucuriile caduce ale vieţii, tocmai asta n-a aflat ori *n-a vrut* să afle: ce este cu adevărat viaţa. Înţelepciunea din veac ne învaţă că avem şansa fericirii numai dacă acceptăm soarta aşa cum vine, nu aşa cum ne-am dori-o. Or, Ovidiu înţelept nu era, dar, poate, a devenit, după cum insinuează ultimele poeme tomitane, ca şi sfârşitul său înecat în tăcere.

De la un capăt la altul, putem socoti opera tomitană o *captatio benevolentiae*. Într-un traseu bivalent, textul – ce musteşte de topoi ai (auto)compătimirii – supralicitează drama poetului azvârlit în spaţiul emblematic al ostilităţii, precum îl percepe. Abundenţa imaginilor unui erou împresurat, dominat de spaime, de un patetism exaltat şi retoric (fiindcă stilistic poetul e un alexandrin), lexeme-motiv (*gelu, morbus, dolor, malum, solitudo*, „gerul, boala, durerea, suferinţa, solitudinea"), se însoţeşte, contrapunctic, cu ideea izbăvirii. Astfel, încrederea în bunătatea cezarului – trădând, e drept, o atitudine servilă, nedemnă, dar nu calităţile omului trebuie să le judecăm aci –, fidelitatea soţiei, chipul solar al prieteniei, sunt în măsură a păstra în sufletul celui relegat lumina salvării.

Hipotipoza, *sub oculis subiectio*, hiperbatul, azvârlirea cuvintelor la mare distanţă, care-ncotro, aş spune, trădează o mişcare sufletească intemperantă ce ne poartă de la disperarea neagră la firava nădejde, de la deznădejdea senină la, în final, resemnare. Un motiv, drumul, *e.g.*, poate conota semnificaţii divergente, construind, pe rând, fie un traseu al disperării, fie, dimpotrivă, unul al eliberării de sub zodia izolării mortifere. Încredinţarea intimă în posibilitatea evadării dintr-un tărâm al spectrelor copleşitoare se înfiripă tocmai atunci când eroul pare a se abandona renunţării; altminteri, fără atare scânteieri, am ceda, prăzi prea uşoare, anxietăţilor, deznădejdilor celor fără de leac. Rolul soteriologic al poeziei pentru chiar făuritorul ei este cert.

Şi, cu toate acestea, puţine poeme au în ele cu adevărat tremurul de nestăpânit al fiinţei, amprentele durerii care să smulgă cititorul din lumea lui într-un proces de empatizare definitivă cu autorul. Căci în faţa marilor şi arzătoarelor suferinţe, relegarea ovidiană ni se înfăţişează nu ca o tragedie, ci ca o dramă – e drept, mare, dar nu devastatoare. Pe de altă parte, grandilocvenţa, superbiile, recurente, sunt tributare afectării sau, uneori, naivităţii. Oţiozitatea interjecţională, tematica şi motivele circumscrise suferinţei dau naştere unui „cumul afectiv"; conjugate, asemenea structuri poetice încărcate de patos nu impresionează însă

categoric; e, de fapt, tributul calofiliei extreme – fiindcă Ovidiu este un alexandrin – să-şi dilueze în felul acesta substanţa ideatică. Retorica şi armele ei, slujbaşele creatorului, nu sunt, judecate în sine, instanţele valorii.

Apoi, nu poate fi, de asemenea, îmbrăţişată până la capăt imaginea unui poet lăsat pradă durerii irevocabile şi suferinţei profunde/complete, câtă vreme replicile vehemente, ironice până la sarcasm, atitudinea tăioasă faţă de duşmani ori faţă de cei care l-au trădat denotă o... terestritate pe care poetul nu putea să şi-o reprime. Una dintre elegiile adresate unui duşman se încheie cinic:

Ergo ne nimium nostra laetere ruina,
Restitui quondam me quoque posse puta:
Posse puta fieri lenito principe uultus
Ut uideas media tristis in urbe meos,
Utque ego te videam causa graviore fugatum,
Haec sunt a primis proxima vota meis.[4]
(*Tristia*, V, VIII, 42-43)

Suferinţa adevărată zideşte în noi, dihotomic, o dramatică şi mereu exemplară capacitate de a-ţi cuprinde cu afecţiune semenii. Suferinţa adevărată, devastatoare şi definitivă, este discretă şi tăcută; ea se îndepărtează de individ şi devine treptat suferinţa omului. În atare context, lapidaritatea şi simplitatea dobândesc forţa unor formulări transtemporale. Să nu căutăm, pentru exemple, prea departe şi să ne oprim la cel dintâi poem al *Tristelor*. Primul distih, răsfrângând întreagă durerea ovidiană, constituie, reper al poeziei clasice, efigia suferinţei de oriunde, de oricând:

Donec eris felix multos numerabis amicos
Tempora si fuerint nubila solus eris.[5]
(*Tristia*, I, IX, 5-6)

Abia acum, brusc, îl auzim pe vitregitul sorţii şi abia acum solidaritatea afectivă ne invadează. Tăcerea poetului din ultima parte a vieţii devine revelatoare pentru transfigurarea sa spirituală. Revelaţia suferinţelor celui surghiunit, un univers comun tuturor celor rupţi de patria lor, invadează conştiinţa cititorului. Prin cuvinte, dar, mai ales, *dincolo* de ele are loc lupta desăvârşirii noastre; în lumea tăcerii se întrupează cuvântul şi tot acolo se întoarce Cuvântul.

---

[4] „Deci tu să nu te bucuri prea mult de-a mea risipă:/ Cândva mă pot întoarce eu însumi din surghiun,/ Gândeşte că se poate, de se-mblânzeşte Cezar,/ Să dai cu mine ochii, mişelule, chiar tu,/ Şi alungat din Roma să mi te văd pe tine:/ A doua mea dorinţă aceasta e de-acu!”.

[5] „Cât timp vei fi ferice, amicii te-mpresoară,/ De se-nnorează vremea, tot singur o să fii.”

2. O corabie pe mare

Pornind de la Miron Costin şi Budai-Deleanu până la Ştefan Augustin Doinaş ori Vintilă Horia, care, în forme diverse, şi-au mărturisit afinităţile cu exilatul la Tomis[6], există, deopotrivă, nenumărate empatii cu cel din Sulmona, nicidecum manifeste. Astfel, la A. E. Baconsky, drama, autentică, poate singura, a alienării şi, deopotrivă, nevoia regăsirii, vin să aşeze atribute... ovidiene poetului. În străfundurile poemului *Corabia lui Sebastian*, precum şi ale *Elegiilor*, palpită o trăire înrudită.

Subtil şi avid cunoscător al literaturii (de pretutindeni şi dintotdeauna), cu o cultură rafinată, poet, prozator, eseist, traducător, redactor literar, prefaţator şi îngrijitor al unor albume de artă, A. E. Baconsky a fost, şi a vrut să fie!, *spiritus rector* al vremii sale. Cu o capacitate nativă mereu cizelată de a înţelege şi de a prinde în definiţii, concepte, catalogări arta literară, el a vădit un veritabil proteism creator, de vreme ce, socotea,

> *Creaţia este unică şi indivizibilă, iar beletristica şi critica nu pot fi acceptate decât ca momente diferite ale unuia şi aceluiaşi proces de comunicare între cititori şi realitate. [...] Formula criticului nescriitor este cea mai absurdă erezie* (Baconsky 1963: 17).

Pentru A. E. Baconsky, principiul ce-i închipuie pe oameni actori pe scena vieţii, formulat veacuri mai înainte de către Oxenstiern, devine chiar substanţa omului; suntem, clipă de clipă, ceea ce *părem* că suntem. Firava nădejde e cea care caută să nu facă *insuportabile* prin tânguială, prin redundanţă, aceste elegii, unde, la fel ca la afinul său Ovidiu, reluarea obsesivă a interjecţiei *vai* nu face decât să contrabalanseze suferinţa în afectarea suferinţei, drama existenţială în manifestarea ei cabotină.

Dar în atmosfera sumbră există suficiente indicii ale salvării. Astfel, concesivele care punctează viaţa, sentimentul curgerii, dar, îndeosebi, zidurile care claustrează, acvatice, lasă posibilitatea eliberărilor, ba, mai mult, o indică. Iată, spre pildă, cum se insinuează această certitudine într-unul dintre poeme:

Şi totuşi plutim înainte cu toate pânzele-n vânt,
Zile-ncordate, nopţi cu trenă de fosfor,
Desăvârşirea noastră o simt păsările de pradă
Ce ne urmează mereu şi câinii cu ochii de sticlă –
Nu mai simţim tangajul deşi o uşoară-ameţeală

[6] Un istoric al problemei, la Ştefan Cucu, 1997, *Publius Ovidius Naso şi literatura română*, Constanţa, Editura Ex Ponto.

Rămâne, nu mai simțim nevoia popasului –
totul se-nchide, iubirile, prieteniile, moartea
toate au jur împrejur ziduri de apă
ghiare acvatice, lanțuri acvatice care ne strâng
dând fiecărui dans un ritm extatic
(Corabia lui Sebastian)

Altundeva – o altă „strategie". Dacă farul şi lumina vin să configureze traiectoria salvării[7], în imaginarul poetului ele simbolizează totodată şi viitorul, asimilabil, fireşte, unui nou început. E aici o veche şi iluzorie aspirație omenească: încercat şi, prin urmare, învățat, îți reiterezi, într-un alt mod, exemplar, existența:

Alte lumini, alte faruri se-aprind –
Nu mai ezit, zilei de mâine-i spun: vino!
Ca unui idol mă-nchin orizontului, ca unui idol
Zilei de mâine, zilei de mâine mereu.
(Alte lumini, alte faruri)

Atitudinea sa activă, protestatară în viața culturală îşi află obârşii şi resurse în expresionismul de factură germană, cu deosebire, expresionism ce-şi prelungeşte influența şi în opera artistică. Poetul este, în schimb, prin excelență un romantic, la care expansiunea eului individual dobândeşte valențe obsesive şi, pe alocuri, ostentative. Avem astfel încredințarea intimă în posibilitatea evadării dintr-un tărâm al spectrelor copleşitoare; sub ochi ni se derulează metamorfoze succesive ale insului sufocat de multitudinea întruchipărilor sale. Recenzând volumul *Cadavre în vid*, Lucian Raicu ([1978]: 282) deconspiră acest joc poetic:

> *A.E. Baconsky e din categoria poeților demni de crezut îndeosebi când exagerează, trăindu-şi pe o scenă publică* veritabila *viață. Ei încep să fie patetic de adevărați abia după ce au atras atenția tuturor că sunt decişi să o facă şi că nimeni în lume nu i-ar putea împiedica să transforme în spectacol existența lor secretă. Ei* sunt *ceea ce au aerul că sunt (s. a.).*

[7] Wilhelm Steinböck constata: „Se poate ca operele [lui A. E. Baconsky; n.m.] să prezinte la prima vedere o imagine posomorâtă şi disperată. Farul, mereu citat, luminând sau stins, era unul din simbolurile sale. A-l face să lumineze din nou, însemna pentru el speranța într-o nouă umanitate, conştientă de sine, şi deschidea perspectiva spre un viitor de restructurare a individului. Conținuturile în forma artistică a liricii şi prozei sale nu s-au depărtat niciodată atât de mult de realitate încât să nu fi putut atinge şi viața zilelor noastre" (1985, „Amintirea unui prieten", în *Almanahul literar*, p. 175).

De aceea, iată, în loc să tresalt şi să mă integrez atmosferei poetice, să fiu acaparată de ea, constat că universul acesta sufocant, dar jucat, mă îndepărtează treptat de el. Mai mult, poetul însuşi se trezeşte prins în această capcană. În cele din urmă, strigătele sale, livreşti, devin reale, deoarece, îndepărtat de sine, pierdut într-o mie şi-o sută de identităţi, nu mai ştie drumul înspre sine, cel adevărat[8]:

Vino, spun vântului deci, vino, înteţind vâlvătaia,
Vino în veci nesecatule cântec de dor – chipuri nenumărate,
Sub care de-atâtea ori m-am ascuns, veniţi şi împăcaţi-vă
Cu-adevărata-mi fiinţă.
(Alte lumini, alte faruri)

Vanitatea virtuosului dansator, obsesia ritmului
şi silueta unui tânăr dresor al cuvintelor-cai...
toate, toate nu sunt decât o răzbunare stupidă ,
pe cine, împotriva cui te răzbuni? Oare nu vezi
că dintre toate rămâne doar omul pe care l-ai ucis,
unicul pe care-l mai poţi înşela dându-i chipul tău
ca să reînceapă totul.
(Omul pe care l-ai ucis)

Retorica oţioasă, ce recurge, între altele, la abundenţa interjecţională (*vai* e o adevărată constantă lexicală), tematica şi motivele romantice tradiţionale (trecutul, istoria, noaptea) dau naştere unui „cumul afectiv"; conjugate, asemenea structuri poetice încărcate de patos nu impresionează însă definitiv; e, de fapt, tributul calofiliei seci – fiindcă, în felul său, Baconsky însuşi este un alexandrin. Apoi, nu poate fi, de asemenea, îmbrăţişată până la capăt imaginea unui poet romantic al tristeţilor şi al durerii, câtă vreme scriitorul nu poate accepta „teza absurdă a conflictului dintre cultură şi civilizaţie" (Baconsky 1963: 23), fiindcă „teza aceasta a banalităţii cotidianului uman, a urâtului şi a angoasei, care transpare pretutindenea în ontologia lui Heidegger, e o erezie ce înjoseşte însăşi noţiunea de om" (Ibidem: 22). Om al faptei, ţinuta combativă însoţeşte orice rând scris de Baconsky; nimic nu rămâne fără replica sa: ageră, tăioasă, făţişă, neacceptând, însă, riposta. Dedicată „Unor confraţi care se-ntrec în a da sfaturi", *Artă poetică*, deşi

[8] „Conştiinţa că interpretează un rol însoţeşte mereu pe poet, de la un moment dat însă ea îi devine insuportabilă, ar vrea să se regăsească, dar nu mai e cu putinţă această regăsire, decât tot sub înfăţişarea unui «personaj», a unei figuri străine capabile să-şi ascundă chinuitoarea dorinţă de sinceritate" (Lucian Raicu, [1978], *Practica scrisului şi experienţa lecturii*, Editura Cartea Românească, p. 282). Vezi, de asemenea, Magda Wachter, 2007, *A. E. Baconsky: scriitorul şi măştile*, Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă.

încearcă să păstreze modelul eminescian din *Criticilor mei*, denotă o... terestritate pe care poetul nu voia, nu putea să şi-o recunoască:

Ai grijă dar întâi de versul tău:
Lumina ni-i destulă de la soare
Ca să putem să ne-avântăm mereu
Pe drumurile artei viitoare.

În tonul unora dintre elegiile ovidiene, atitudinea vituperantă faţă de adversari e contrabalansată de obsesia sinelui, răsfrântă în multitudine de autoportrete. Un soi de narcisism artistic, dar, în general, existenţial, jalonează destinele celor doi. Pentru romanul în restrişte, drumul exilului a izbutit să trezească dintr-o dată la viaţă o conştiinţă amorţită până aci, să cântărească cu dreaptă măsură valoarea vieţii. Baconsky, spirit prodigios, mentor al generaţiei sale, calofil cu metodă, trăieşte drama, autentică, poate singura, a alienării şi, deopotrivă, imperativul vital al regăsirii („să-ncep a semăna în sfârşit cu mine însumi", cf. Baconsky 1987: 121). Identitatea, remodelată constant prin alteritate, rămâne mereu un liman de atins.

3. „Unde iarna vine târziu"

Pseudonimul literar al lui Dumitru Panaitescu, personalitate complexă a literelor române, Perpessicius, exprimă lapidar lupta cu viaţa, întreprindere comună, însă din care puţini, şi în forme dintre cele mai diverse, ies biruitori; căci despre biruinţe şi înfrângeri vorbeşte însuşi acest studiu. Izbânditor, „îndelung suferitorul" ne oferă nu doar o pildă rară de umanitate în cel mai înalt şi complex înţeles, ci şi un model înspre convertirea celor mai dramatice şi... mutilante încercări ale vieţii în tot atâtea prilejuri pentru înălţarea noastră. Nu materia vieţii, ci idealitatea, lamura ei, ne defineşte şi ne pecetluieşte cu adevărat şi definitiv existenţa; realitatea înaltă, lumea spiritului, unde materialul, ca orice este greu, se aşază răpus, aripi având frumuseţea spiritualităţii.

Vivere militare est „a trăi înseamnă a lupta" constituie deviza pe care ne îndeamnă şi Perpessicius, pe urmele stoicului Seneca, să o îmbrăţişăm. Întors mutilat din război, cu braţul drept amputat, el are puterea de a lua de la capăt lecţia scrisului şi, mai mult, de a versifica o experienţă cumplită. Numai că emoţiile sunt temperate, revolta estompată; poetul găseşte soteriologică această... defulare artistică.

„Lecţii de erudiţie, de gust şi umanism delicat" (Ciopraga 1967: 272), descrierile sunt simple: jurnal versificat, ar putea fi concis definită, în mare măsură, opera poetică a lui Perpessicius. Un pahar cu dulceaţă, bunăoară, dă prilej poetului pentru meşteşugeli artistice a căror savoare izvorăşte tocmai din banalul transpus artistic (*Paharul cu dulceaţă*). Seducătoare cu adevărat este capacitatea de a alia cele mai variate mitologicale şi referinţele livreşti cu fapte din realitatea cea mai prozaică, reliefând un spirit îndelung nutrit din literatură:

Vor fi impresii disparate, voi încerca diverse genuri,
Vor fi în ritmuri variate, inevitabile refrenuri.
(Epistolă din zona militară)

„În ochi cu frăgezimea-nălțimilor senine", versurile, descoperă cititorii, nu sunt totuşi doar simple exerciții retorico-livreşti, întreţesute cu aluzii mitologice, mustind de lecturile clasicilor – greco-latini, dar şi moderni –, ci destăinuie un spirit care s-a înălțat dintre cele zgrunțuroase ale vieții şi are puterea să trăiască în ambianța altitudinilor cultural-spirituale, cu sonuri cristaline. Descrierea plecării pe front aliază aceste contradictorii existențiale:

Pe portul ce se şterge lumina înserează...
Din sălciile bălții, din coapsa de vapoară
De-a lungul căror trecem, amurgul se strecoară

În sufletele noastre. Cum stăm pierduți pe punte,
În boarea rece care ne mângâie pe frunte,
Simțim o adiere de noapte prematură.
Genunile lui Dite îşi cască neagra gură
Şi chiparoşi funebri se-nalță peste ape.
Izbind în şlep, talazuri se străduiesc să sape
O groapă-n unda neagră, în timp ce visul care
Soseşte pe mireasma de flori de la plecare
Ne mână pe cărarea cu veşnice grădine,
Spre țărmul de a pururi al tristei Proserpine.
(Pe Styx)

Pe de altă parte, o frântură din ciclul *Spital* învederează forța poetului ca, prin ironie, să risipească în patru zări cele menite să aducă suferința:

Plângeai în hohote, şi droturi
De somieră te-nsoțeau:
Fracturile-mi se deplasau
Din calmul lor prescris de doctori.

Ironia şi sora ei bună, autoironia, sunt vitale pentru poet; prin literatură, dar şi prin râs, prin zeflemea, prin detaşarea pe care acestea o presupun, îşi găseşte salvarea din cele mai adânci hăuri existențiale; şi, atât cât se poate, o şi descoperă, izbăvitoare:

Şi cum flaşneta cântă, şi cum indiferent
Te-opreşti din cântec numai când trece vreun fiacru,
Tu pari, serenadare, un Zeus, impotent

La răutatea lumii, planând peste masacru.
(Serenadarul)

Spectrul lui Ovidiu ne însoţeşte discret, dar e răvăşitor de pregnant într-un amplu poem dedicat urgisitului roman. Empatia declarată pentru acest „senior şi semen", proiectează o comunitate reunită la focul sacru al spiritualităţii împărtăşite, capabil să dărâme barierele, caduce, ale palpabilului în folosul tărâmului idealităţii:

Aici, sub ursa-mică,-ntr-un fel ca şi străbunul
Proscris, pe vremi, din Roma, îmi trec şi eu surghiunul
Cu bietele-mi relicvii, deolaltă cu penaţii,
Fără nădejdi şi fără prea multe lamentaţii,
Închis în mine însumi ca într-un hibernacol.
[...]
Mai beau un ceai fierbinte, îmi mai dezgheţ genunchii,
Mai schimb prin cele stihuri întâmplătoare buchii
Şi mă consol la gândul că Scitia hirsută,
Pe care ai cântat-o cu inima durută,
Nu te-a uitat cu totul şi-şi aminteşte încă
De-apelurile tale ce s-au izbit de stâncă,
O, senior şi semen, titan printre damnaţi,

Ovid, blocat de gheţuri, de lupi şi de sarmaţi.
(Acolo, iarna vine târziu...)

Sibila îi va fi şoptit şi lui Perpessicius, precum lui Eneas: *Tu ne cede malis, sed contra audentior ito!* „Tu nu te lăsa răpus de rele, ci, dimpotrivă, mai curajos înfruntă-le!". Realitatea, pare a spune această artă poetică, este una singură în articulaţiile ei atât de complexe şi de variate, iar noi trebuie să ne privim viеţile, obligatoriu, unitar.

4. Scriitori în luntrea destinului

Relaţiile transtemporale, transspaţiale, transculturale configurate aici vin să edifice însăşi existenţa scriitorului în lume, în fapt una, oriunde, oricând. Trei drame – artistice şi, în egală măsură, existenţiale – ale pierderii şi regăsirii, diferite ca formă, dar convergente în planul conştiinţei sunt în măsură să ne indice rolul soteriologic al creaţiei poetice.

Infuzia unei spiritualităţi care se hrăneşte din aceeaşi matcă profilează metamorfozele agonice ale identităţii poetice, prin şi dincolo de cuvânt. Cartografierea tărâmului poetic ne poartă în lumea sensurilor, nedijmuită şi unitară, coagulându-se treptat lumea Sensului, un chip unic al Poeziei, care nu e ţinta, ci calea!

SURSE

Baconsky, A. E., 1987, *Fluxul memoriei*, ediție îngrijită, prefață şi tabel cronologic de Mircea Braga, Bucureşti, Editura Minerva, Colecția pentru Toți.

Ovidius, Publius Naso, [1957], *Scrisori din exil*, în româneşte de Teodor Naum, studiu introductiv şi comentarii de N. Lascu, [Bucureşti], Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Ovidius, Publius Naso, 1993, *Pontiques*, Paris, Les Belles Lettres.

Ovidius, Publius Naso, 1987, *Tristes*, Paris, Les Belles Lettres.

Perpessicius, 1966, *Opere*, 1, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

BIBLIOGRAFIE

Baconsky, A. E., 1963, *Poeți şi poezie*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Biberi, Ion, 1968, *Poezia, mod de existență*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Călinescu, George, 1967, *Ovidiu*, [în] *Scriitori străini*. Antologie şi text îngrijit de Vasile Nicolescu şi Adrian Marino. Prefața de Adrian Marino, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Ciopraga, Constantin, 1967, *Portrete şi reflecții literare*, Editura pentru Literatură.

Cucu, Ştefan, 1997, *Publius Ovidius Naso şi literatura română*, Constanța, Editura Ex Ponto.

Curtius, Ernst Robert, 1970, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, în româneşte de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, Bucureşti, Editura Univers.

Drimba, Ovidiu, 1966, *Ovidiu. Poetul Romei şi a Tomisului*. Ediția a II-a. Prefață de Tudor Vianu, [Bucureşti], Editura Tineretului.

Lascu, N., 1971, *Ovidiu, omul şi poetul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Marin, Demetrio, 2009, *Publius Ovidius Naso: misterul relegării la Tomis: teze şi ipoteze*, traducere din italiană de Corina-Gabriela Bădeliță, prefață de Traian Diaconescu, Iaşi, Institutul European.

*** *Publius Ovidius Naso*, Bucureşti, Editura Academiei, 1957.

Raicu, Lucian, 1978, *Practica scrisului şi experiența lecturii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Steinböck, Wilhelm, 1985, „Amintirea unui prieten", în *Almanahul literar*, p. 174-179.

Vârgolici, Teodor, 1974, *Perpessicius*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Wachter, Magda, 2007, *A. E. Baconsky: scriitorul şi măştile*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință.

DISCURSUL INTERTEXTUAL ÎN PROZA LUI RADU PETRESCU

Oana CODARCEA
Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureş

Traces of intertextuality manifested under various forms (in addition to many other compelling evidence) attesting in this way the appartenance to the category of postmodern writers, are spotted in Radu Petrescu's prose. The integral rewritings, pastiche, parody, travesty or the allusion are just some garments that intertextuality wears in works such as *O singură vârstă, Ce se vede, Matei Iliescu*. In parallel with the narrative, these fictions develop replies of the main text, as important, if not more significant, and they will reflect the subject of – *The Intertextual Discourse in Radu Petrescu's prose* –paper.

Keywords: intertextuality, discourse, duality, overlapping, narrative plans.

Analiza aceasta va avea în vedere depistarea formelor de intertextualitate identificate în câteva din prozele lui Radu Petrescu, structurate în jurul temei creației literare, mai mult sau mai puțin declarate. Ideile din opera diaristică se vor construi pe nevoia expunerii traseului ce-l presupune realizarea unei opere literare, iar ficțiunea va dezvolta aceleaşi idei, într-o manieră mai discretă, suplimentate de o demonstrație concretă a planului teoretic. Vom arăta apoi că textele scriitorului târgoviştean susțin aceste manifestări intertextuale cu diegeza unor teme ce trimit spre mituri ale creației. *Ce se vede* este romanul care confirmă că intertextualitatea se poate raporta la sine prin reluarea traseului narativ în interiorul aceleiaşi unități textuale, *Matei Iliescu* dezvoltă teme şi motive specifice literaturii, dându-le însă o nouă înfățişare prin abaterea de la forma clişeizată, iar *O singură vârstă* este pretextul perorațiilor şi a peripatetizărilor pe teme literare, ce constituie apanajul scriitorului, aşa cum o confirmă opera diaristică sau activitatea publicistică.

1. Textul ideal

Textul ideal sau *cartea vieții* este acel text care cuprinde toate celelalte texte şi care nu este supus posibilității de a-şi pierde din valoare sau semnificații odată cu trecerea timpului (*Ce se vede* 2009: 152). Pentru o categorie de cititori, textul

acesta ar putea fi perceput drept greşeală de scriere, fiindcă are la bază repetiția, însă avem de-a face cu fenomenul circularității, imposibil de evitat în literatură. Mai mult decât atât, scriitorul nu ştie cât de cult şi de erudit este cititorul, astfel că ceea ce va fi nou pentru unul, va fi banal pentru altul. Radu Petrescu înaintează ideea textului care se scrie şi se citeşte în douăzeci şi patru de ore, ca text ideal. De aici derivă structura textelor care apar fragmentat, ele fiind părți dintr-un întreg şi expunându-se discontinuu, iar sensul se materializează numai prin raportare la întreg.

Totalitatea formelor de manifestare a textului este numită *text infinit* şi este fără început sau sfârşit (Hăulică 1981: 17). Un astfel de text poate fi perceput asemenea unei table negre dintr-o sală de clasă, care deşi curată şi ştearsă conține nenumărate texte, informații, mesaje anterioare care s-au succedat de-a lungul timpului la nivelul mai multor discipline fără legătură aparentă între ele sau legându-se unul de celălalt printr-un numitor comun în cadrul aceleiaşi discipline. Odată notată informația, ea s-a fixat undeva în mentalul receptorilor, chiar dacă apoi a fost ştearsă şi înlocuită cu alta. Fiecare ştergere sau anulare a textului este echivalentă cu suprimarea lui sau, mai bine spus, cu declanşarea unei stări de latență. Prin urmare, ca fenomenul intertextualității să dăinuie, el presupune moartea textelor în parte, a fragmentelor, a firimiturilor. E o perpetuă renaştere din cenuşă.

Fenomenul de **circulare a secvențelor** lansat sub formă conceptuală de Cristina Hăulică (*Ibidem*: 29) se regăseşte în proza ficțională a târgovişteanului sub forma unei repetări identice sau cu nesemnificative modificări, cel puțin aparent. Este vorba despre *Ce se vede* şi *În Efes*, ultima fiind o reluare până la un punct a primei proze. Merită să menționăm că, deşi acțiunea este întreprinsă de aceleaşi personaje, unele dintre ele au nume diferite în cele două scrieri. De exemplu, Alexandru Eliade din *Ce se vede* este Mihai Dinescu în proza *În Efes*. **Secvențele paralele** (*Ibidem*: 31) sunt cele care au în comun un nucleu de semnificație, nefiind identice sau aproape identice. Tema oglinzii prezentă în proza lui Radu Petrescu se traduce prin reluarea unor scrieri cărora li se dă un alt titlu. Este cazul *Jurnalului* inclus în volumul *Proze,* care este un fragment consistent din *Ocheanul întors*, al prozei *În Efes* care este o parte din *Ce se vede*, al personajelor care circulă dintr-o ficțiune în alta, al reproducerii unui eveniment deja expus de narator de către un personaj, oferindu-se o nouă perspectivă. **Secvența confruntată cu ea însăşi** este corespondentul unei decodări pentru situații în care se înlocuieşte „în mod cifrat denumirea obişnuită, neutră a unui obiect, printr-o sintagmă figurată" (*Ibidem*: 33)[1], decodarea textului *Matei Iliescu* nefiind însă lăsată în seama cititorului, decât până la apariția jurnalului de creație *Părul Berenicei*. O astfel de confruntare realizează şi textele *În Efes* şi *Ce se vede* printr-un început identic şi apoi o diversificare a desfăşurării ulterioare prin adăugare la *Ce se vede*, deci o realizare *la distanță,* nu în cadrul aceleiaşi unități textuale. Se produce o astfel de reiterare şi în cadrul unității textuale la *Ce se vede*, însă printr-o altă perspectivă, aceea a

[1] E vorba despre părțile lebedei descrise în romanul de debut şi care au un corespondent în natură.

personajului. Reîntoarcerile la anumite texte nu trebuie confundate cu nişte surplusuri sau ornamente mai puțin esențiale. În cazul miturilor, trebuie să vorbim despre o reinterpretare prin prisma vremurilor actuale, o adaptare a acestora la verosimil şi la capacitatea intelectuală din sfera umană. **Povestirea** (*Ibidem*: 35) reia traseul istoriei sau, în cazul târgovişteanului, a mitului ori este chiar o identitate a demersului autorului cu cel al lui Homer. E vorba despre aceeaşi confruntare, însă în împrejurări diferite sau între adversari ce poartă nume diferite. **Viziunea panoramică** (*Ibidem*: 36) desemnează o diversificare a perspectivei narative, această funcție revenindu-le, la un moment dat, personajelor din *Ce se vede*. Există situații de circulație a secvențelor-temă sau motive reluate în întreaga operă (oglinda, lumina, apa, labirintul). Opera *Ce se vede* are în structura ei două romane, primul redă întâmplările din perspectiva naratorului omniscient, iar al doilea, aceleaşi întâmplări, în viziunea unuia dintre personaje. Prima parte are caracter simbolic, polițist, iar a doua, supranatural, mistic.

2. Definiții ale intertextualității

Într-un interviu realizat în 1985[2], Julia Kristeva îşi justifică punctul de vedere diferit referitor la intertextualitate față de cel al lui Mihail Bahtin, chiar dacă acest concept a fost inspirat de ideea dialogismul enunțată de criticul rus.

> *In the first place, there is the recognition that a textual segment, sentence, utterance, or paragraph is not simply the intersection of two voices in direct or indirect discourse; rather, the segment is the result of the intersection of a number of voices, of a number of textual interventions, which are combined in, the semantic fied, but also in the syntactic and phonic fields of the explicit utterance. So there is the idea of this plurality of phonic, syntactic, and semantic participation*. (Kristeva 1985)

Ioan Radulian reduce rolul autorului actual la acela de imitator al unor discursuri anterioare, el demonstrându-şi originalitatea doar prin maniera combinațiilor elementelor deja existente.

> *Se poate astfel spune, că niciun text nu stă în întregime prin sine, ci este luat totdeauna într-o totalitate sau context de semnificare, ce-i conferă o semnificație. Fiecare text trimite, nu numai, ci întotdeauna, la alte texte, prin care el desemnează, indică ceva.* (*Conceptul de intertextualitate*: 11)

Mă întreb dacă judecata aceasta este realistă, fatalistă, sceptică, minimalizatoare sau firească la adresa literaturii de azi. Dacă omenirea şi implicit arta vor fi

[2] Margaret Smaller, *Intertextuality: An Interview with Julia Kristeva.* https://www.msu.edu/user/chrenkal/980/INTEXINT.HTM

eterne sau măcar perene, atunci cea din urmă va avea un caracter imitativ de-acum încolo? Sau e vorba de o circularitate imanentă şi nu neapărat de o imitaţie? Noutatea pe care o aduce, totuşi, textul postmodern prin acest fenomen al intertextualităţii, care la prima vedere, este o simplă copiere, o constituie interpretarea autorului sub forma unei reprezentări critice: „ … in appropriating previous representations of life, representation often operates critically" (Moraru 2005: 17). Trebuie admis, deci, că prin reluare, intertextualitatea nu este orientată numai spre trecut:

> *Nu sufletele, ci textele călătoresc în timp, printr-un vector dublu, orientat deopotrivă către viitor, prin crearea de noi texte, şi către trecut, prin reluarea unui model de simulare pe care-l conservă în aceeaşi măsură în care-l transformă*. (Tupan, Cilea 2010: 120).

Există la Radu Petrescu texte căutate cu obstinaţie pentru a fi imitate (Flaubert, Homer) şi texte care se insinuează independent de voinţa scriitorului, pe care le-aş numi reminiscenţe, ori excrescenţe ale lecturilor anterioare şi care se fixează în inconştient. Dovada acestora stă în „lista" de nume ale operelor parcurse de-a lungul vieţii, listă pe care o voi prezenta într-o ordine arbitrară şi într-o manieră restrânsă[3]. Ultimul tip de text prezent în opera scriitorului târgovişte an este intertextul, căutat în mod conştient şi având o simplă funcţie referenţială, de exemplu, istoriile literaturilor concepute sub forma unor eseuri. Intertextul este „imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face viaţa" (Barthes 2006: 33). Acum, imitaţia este reciprocă şi chiar simultană, ceea ce îl face pe Daniel Chandler să concluzioneze: „Confounding the realist agenda that „art imitates life", intertextuality suggests that art imitates art"[4] (*Semiotics for Beginners- Intertextuality)*.

Intertextualitatea se manifestă, în opinia Smarandei Vultur ca:

---

[3] Baudelaire, *Correspondences, Les bijoux, Parfum exotique,* Leopardi, *Infinitul, Pere Gorriot*, Balzac, *Ciocoii vechi şi noi, Hanul Ancuţei*, ultimele două în vederea pregătirii pentru examenul de bacalaureat, *Din jale se întrupează* Electra, Eugene O'Neill*, Le rire*, Bergson, *Copilăria mea*, Gorky, *Le Masque*, Baudelaire şi *Le sfinx*, Gautier, citite în paralel, Anton Pann, *Viaţa lui Ion Creangă*, de Călinescu, Rilke, Proust, *Don Quijote, Ţiganiada, Estetica* lui Hegel, Hugo, *Ochii Maicii Domnului*, Arghezi, Stendhal, *Le rouge et le noir,* Flaubert, Petrarca, *Estetica* lui Richter, Bembo, Firenzuola, Gracián, Tesauro, Muratori, Castiglione, Lorenzo Selva, Marino şi Alberti, Montesquieu, *Logica* lui Nae Ionescu, Diderot, Pascal, Valéry, Turgheniev, Rousseau, Leroix, Samuel Pepys, Bergson, *Jurnalul* lui Maiorescu, Lucian Taine, Rabelais, fraţii Goncourt, Nae Ionescu, Ben Johnson.

[4] Ţinând cont de abordarea realistă că "arta imită realitatea", intertextualitatea sugerează că arta imită arta.

un mecanism descriptibil doar la nivelul fiecărui text concret, prin raportarea la modul în care structurarea internă a acestuia reflectă dinamica situației comunicative în funcție de care e generat şi care presupune (...) codificări prealabile atât ale câmpului verbal cât şi ale celui textual. (Vultur 1992: 51)

Formele de părți transistorice[5] sunt prezente în textele lui Radu Petrescu prin varietatea de personaje aduse din diferite momente literare şi istorice. Intenția lui Radu Petrescu de a-l interioriza pe Matei, personajul principal din romanul de debut, în corpul Dorei, adică de a-l interioriza sieşi, se concretizează prin noua ipostază a lui Matei ce se poate explica prin mitul lui Perseu[6]. Cufundat în părul Dorei, el doreşte să o deposedeze pe aceasta de apanajul său, tocmai pentru a intra în posesia sa, adică să îşi asume feminitatea Meduzei, a Dorei. Acelaşi lucru se întâmplă atunci când mărturiseşte că a probat rochia Dorei într-o noapte, în camera sa. Matei se identifică cu Perseu, cel născut din părul Dorei, supus pericolelor lumeşti. Se produce o deplasare fizică şi spirituală a unui personaj în „paradigma" celuilalt, a lui Matei în Dora. Părul din care se naşte, oglindirea în apa din pădure sunt semne clare ale acestei transgresiuni. De aceeaşi distrugere a limitelor sunt capabile şi personajele din *Ce se vede*, doar că se întâmplă în procesul scriiturii, autorul şi personajul nemaiavând un loc stabil, rolurile putând şi interşanjabile. „Metafora ne obligă să ne întrebăm asupra universului intertextualității şi în acelaşi timp, face contextul ambiguu şi multiinterpretabil. Iar din intertextualitate fac parte şi metaforele precedente, aşa încât pot exista metafore ale unor metafore-interpretabile numai în lumina unei suficiente cunoaşteri intertextuale" (Eco 2007: 181-182).

3. Forme ale intertextualității în proza lui Radu Petrescu

3.1 Intratextualitatea în *Ce se vede*

Formele de intertextualitate se manifestă vizibil prin trimiterile literare inserate de scriitor în textul scrierii supuse analizei. În primul rând, numele personajului Alexandru Eliade este aluziv la istoricul, filozoful şi scriitorul român,

[5] Conceptul de părți transistorice desemnează narațiunile cu personaje provenite din diferite perioade istorice dând naştere unui mediu hibrid şi pestriț datorită elementelor eterogene combinate.

[6] Perseu este fiul Danaei şi al lui Zeus. Temându-se de predicția oracolului conform căreia fiul Danaei îl va omorî pe tatăl frumoasei fete, acesta o izolează într-o încăpere subpământeană, însă Zeus reuşeşte să o facă soția sa, iar din dragostea lor se naşte Perseu. Devenind un tânăr puternic şi viteaz, acesta este provocat de regele la curtea căruia crescuse şi care dorea ca Danae să-i devină soție să îi fie adus capul gorgonei Meduza. După reuşită, la întoarcere, se îndrăgosteşte de Andromeda pe care o salvează din ghearele unui balaur. Ceea ce face Perseu, de fapt, este să fure capul Meduzei, care reprezintă elementul feminin.

Mircea Eliade. Asocierea este demascată de o scenă construită asemenea celei din nuvela *La Ţigănci*. Trimis să recupereze o datorie, Alexandru Eliade ajunge într-un spaţiu straniu care reuneşte personaje eclectice: o călugăriţă,o babă, un bărbat gras şi soţia acestuia care îi oferă băiatului dulceaţă şi apă. Asemenea lui Gavrilescu, va trebui să revină în acel loc, pentru că nu recuperează datoria, însă este entuziasmat de idee, încât călugăriţa este personajul pentru care dezvoltă o fixaţie, aici, dar şi în alte proze. Mai mult decât atât, gesturile şi senzaţiile trăite îl apropie pe Eliade de Gavrilescu. Interdicţia de a nu bea cafea se regăseşte în această proză prin prudenţa lui Eliade de mânca dulceaţa de trandafir:

> *O femeie foarte trecută, cu mustăţi, îi aduse, pe o tavă neagră pictată cu îngeri, o farfurioară de dulceaţă şi un pahar cu apă. Din casă şi de afară nu se auzea nimic, doar cârâitul unei găini, scârţâitul unei cumpeni. Era mai mult decât linişte, lumea părea zidită, mistuită în aer, lumina eliminase sunetul din univers [...] Eliade îşi învârtea precaut, cu vârful limbii, prin gură, dulceaţa de trandafir, nu se hotăra s-o înghită... (Ce se vede* 2009: 57*)*

Un alt argument în ceea ce priveşte prezenţa discursului intertextual este că în *Ce se vede* există multe aluzii şi citate care trimit la miturile antice, textele biblice, miturile cosmogonce, la Euripide şi Seneca, la teatrul lui Racine, ajungând până în actualitate. Primul contact dintre personajul Eliade şi naratorul personaj se traduce printr-o discuţie pe tema capitolului patru din Cartea Judecătorilor[7]. Toate aceste informaţii noi pentru narator, aflate de la Eliade care era mai tânăr decât el şi care purta, se pare, Biblia în buzunarul hainei, sunt atât de poetice şi de exotice, la fel ca ştirile externe din ziare, unde toponime străine emit un farmec asemenea denumirilor din Biblie. Se creează astfel o analogie între antic şi prezent, o reîntoarcere în trecut sau o prezentificare a trecutului, coordonata temporală pierzându-şi funcţia cea mai importantă şi anume aceea a trecerii, a evoluţiei istorice[8].

Ni se relatează un moment din anul 1907 referitor la copilăria lui Octav Dinescu. Fiu de boieri şi deţinător al unei moşii, acesta îl găseşte ca partener de joacă pe Dumitru Avram, un copil simplu, legătură dezaprobată de familia Dinescu. Contextul social este unul delicat, având în vedere că ţăranii încep să se revolte, să se răzvrătească pe stăpânii lor şi să constituie o ameninţare. Atmosfera redată este

---

7 Este vorba despre conflcitul dintre Barac şi Sisera, ultimul refugiat în cortul Iaelei care i-a oferit adăpost, însă pe când acesta dormea, femeia i-a înfipt un ţăruş în tâmplă şi l-a omorât

8 Pentru Irina Mavrodin, intertextualitatea face posibilă teleportarea spaţială şi temporală, anulând limitele dintre dimensiuni: "Trecutul este citit, în această concepţie, prin prezent, prezentul prin trecut, lectură care transgresează opoziţia temporal/ atemporal, spaţial/aspaţial, şi care vede în literatură un câmp a cărui dinamică este reglementată de jocul intertextual, ce se construieşte şi se decnstruieşte alternativ, conform legilor proprii" (2004: 168).

similară cu cea prezentată de Rebreanu în Răscoala sau de Duiliu Zamfirescu în *Tănase Scatiu*. Inseraraea acestei descrieri se justifică prin vizita făcută de Eliade şi Virgil Aurelian în satul cu pricina, la casa lui Dumitru Avram, devenit pictor faimos.

Strategiile autoreflexive apar în *Ce se vede* sub forma punerii în abis a unei părți a subiectului epic, a prezentificării naratorului în diegeză şi a codului din final. Un exemplu edificator pentru prima varianta este chiar episodul mai sus expus: în interiorul povestirii este inserată o reflecție care porneşte de la ceva citit în ziar pe tema scenei din cap. 4 din *Cartea Judecătorilor, Vechiul Testament*. „Arbore senin pe un munte, o femeie solitară în cortul ei, cu vorbe puține şi smerite, paşi înceți şi gesturi elementare, câtă şoaptă şi pace pentru crima oribilă!" (*Ce se vede* 2009: 91). Pentru Cristina Hăulică, punerea în abis o constituie textul care se include pe sine „într-o repetiție ciclică infinită, unde povestea-cadru şi cea interioară continuă să se succeadă şi să se confunde într-o mişcare irepresibilă, făcând să explodeze orice bariere narative" (1981: 152). În *Ce se vede*, nu suntem tentați să credem că avem de-a face cu o succesiune infinită a relurării, fiindcă reproducerea textului o face un singur personaj, însă aici intervine rolul activ al cititorului, care în loc să deconstruiască textul, fărâmițându-l pentru o mai bună înțelegere, trebuie să construiască mai degrabă prin continuarea relatării din punctul în care naratorul secund şi-a încheiat misiunea. Radu Petrescu explică în acestă notă cum prin repetarea identică de către Virgil Aurelian ale celor spuse inițial, se produce transformarea scriitorului în personaj

> *În sfârşit, iată cartea devenită Treimea întreagă printr-un act de teofagie: dat fiind că personajul îl scrie pe cel care-l scrie, îl şi mănâncă, şi-l încorporează ca într-o împărtăşanie*. (*Prezent şi în acelaşi timp străin* 2011: 78).

Repetarea textuală, în *Ce se vede*, spune Radu Petrescu are rolul de a face să funcționeze în text Trinitatea. Ceea ce s-ar putea recepta ca variante ale aceluiaşi text sau ca forme de intertextualitate, sunt pentru Radu Petrescu variații.

> *Dacă nu cumva repetarea, voită sau nu, a unei teme în cărțile aceluiaşi scriitor, ne pune în fața unor variante. Când discutăm variantele unui text, ar trebui să avem deci în vedere şi reluarea, voită sau nu, a temelor de felul celei la care m-am referit eu atunci. Variantele sunt apreciate fie ca existențe autonome (Mai am un singur dor), fie ca încercări care îşi găsesc desăvârşirea în ultima. În cazul de la care am pornit (profesorul Antonescu şi cel de dincolo de stele), variantele au existență autonomă, dar trebuie să fie înțelese ca fațete ale aceluiaşi ochi. Episodul de la examen, cu profesorul Antonescu (n.n. care supraveghea elevii prin decupajul a două găuri în ziarul pe care îl ținea în fața ochilor) trebuie suprapus peste episodul Ce se vede, Eliade privind, după ploaie, în ochii celui care îl priveşte din spatele*

cerului înstelat şi citit cu toate modificările pe care i le aduce imaginea de dedesupt, citit împreună, ca şi când ar fi vorba (cum şi este) de un singur text, nu de două. (*Ibidem*: 211)

Prin urmare, orice formă de intertextualitate trebuie apreciată şi nicidecum considerată o copie şi nimic mai mult, dar bineînţeles textele recurente trebuie raportate la ceva, chiar dacă acel ceva înseamnă un reper exterior pentru a se crea o legătură, sau la ele însele şi atunci pot funcţiona autonom şi independent.

Prezentificarea naratorului cunoaşte două variante: atât a celui care istoriseşte întâmplările, unul dintre cei patru prieteni, cât şi a lui Virgil Aurelian. Naratorul joacă, iniţial, rolul vărului lui Gabriel, unul dintre tineri, şi relatează evenimentele la care participase şi apoi, al lui Virgil Aurelian. Sunt reluate aceleaşi episoade de la începutul naraţiunii: călătoria la mănăstirea Pasărea, parastasul de un an al Eleonorei Dinescu, relatate acum de Virgil Aurelian, care oferă o nouă perspectivă celor trăite şi spuse lui de Eliade şi de Gabriel. Orice încercare de depăşire a condiţiei personajului de produs literar este anulată, spulberată, chiar dacă, la un moment dat, personajele din *Ce se vede* trăiesc acest miraj, că pot ieşi de sub tutela celui care le scrie. Prin urmărirea d-lui Dubout şi aruncarea lui în Sena, care, în final, este proiectat într-un reportaj de ştiri, câştigând un campionat de natație, se realizează triumful autorului asupra destinului operei sale.

Senzaţia personajului făurit de scriitor este aceea de încorsetare într-un pumn încleştat şi chiar dacă reuşeşte să se elibereze, e bântuit de o voce care nu-i permite acestuia să-şi renege statutul. Cele trei învăţături pe care Eliade, personajul principal, trebuie să le dobândească refac, într-o oarecare măsură, traseul lui Isus Hristos. E vorba despre o renunţare la bucurie în favoarea semenilor săi, apoi o împăcare cu sentimentul că a fost abandonat în „întuneric şi gheţuri" şi cunoaşterea a ceea ce este uşor şi ce apasă. Eliade conştientizează că este fiinţă de hârtie spunându-şi „Sângele meu este cerneala lui, faptele mele şi ale celorlalţi de aici sunt respiraţia sa." (*Ce se vede* 2009: 48). Romanul contemporan ia în considerare şi coordonata conştiinţei personajelor că sunt oameni de hârtie. Ele îşi pot juca rolul respectând scenariul fără abateri până la un punct, când par a-şi revendica dreptul de independenţă faţă de orice autoritate şi constrângere. Chiar dacă această abatere durează sau nu, „revolta" lor modifică traiectul clasic al personajului de hârtie şi al scriitorului. Acest grad zero al conştiinţei de sine îl trăieşte Alexandru Eliade în timpul discuţiei cu Gabriel.

Ce se vede sau *Părul Berenicei* sunt texte reflexive pentru că se întorc asupra lor, pentru că se autocomentează şi au ca referenţi textele înseşi. *Ce se vede* poate fi considerat un intertext în intertext, fiindcă avem de-a face cu reproducerea unei dimensiuni romaneşti care reia la rândul ei schema reprezentativă a literaturii şi tocmai în această reproducere rezidă originalitatea. Varianta finală nu copiază, nu transcrie şi nu fotografiază modelul, ci îi oferă noi valenţe, îl îmbogăţeşte cu noi perspective ce ţin de un nou context, autor şi moment. Rezultatul în a doua parte

din *Ce se vede* este, aparent, un text similar celui din partea întâi şi insist pe aparenţa fenomenului întrucât, în realitate, avem de-a face cu o versiune mai complexă decât o simplă reluare. În primul rând, între cele două versiuni s-a scurs o perioadă de timp, prin urmare, contextul nu mai poate fi acelaşi; apoi, e vorba de alt autor al discursului, ceea ce duce la o altă perspectivă mult îmbogăţită dacă avem în vedere că noul autor creează în mentalul său pe fundaţia primului autor.

3.2 Suprapunerea planurilor în romanul *Matei Iliescu*

Matei... prezintă aparent destinul unui tânăr care adolescent fiind se îndrăgosteşte de o femeie căsătorită, mai în vârstă decât el cu câţiva ani. În planul secund al cărţii, autorul dezvoltă asemenea lui Arachne scene sugestive referitoare la metamorfoza protagonistului, percepute doar de ochiul vigilent al unui lector instruit. Mai târziu, însă, prin publicarea jurnalului de creaţie *Părul Berenicei*, intenţia sa devine mai clară, jurnalul constituind astfel un cod de decriptare a simbolurilor prezente în proză. Există trimiteri constante la faptele şi eroii din mitologia greacă pe parcursul naraţiunii. Când Matei îşi conştientizează sentimentele de dragoste pentru Dora, el este prezentat în ipostaza unui Hercule[9], însă fără a-i fi conturată latura eroică, războinică, ci mai degrabă cea umană. Surprins în ipostaza de îndrăgostit, el simte că îşi pierde centrul existenţei şi, mai mult decât atât, noua situaţie în care se află nu-i oferă certitudinea că va fi fără sfârşit: „Hercule călca pe Coroana boreală, bătut de săgeţile verzi, galbene, albastre sau roşii ca gheaţa ale stelelor.” (*Matei Iliescu* 1973: 28).

Dacă e să găsim similitudini între cele două personaje putem identifica un traiect biografic asemănător mai ales în ceea ce priveşte dezrădăcinarea celor doi din spaţiul protector al copilăriei timpurii. Ajunşi într-un loc nou, departe de tot ceea ce le este familiar, sunt nevoiţi să-şi preia destinul în propriile mâini. Evident, destinul lui Matei nu trebuie privit prin spectrul fabulosului şi al fantasticului specific mitologiei, ci prin acela al raportării la limitele capacităţii umane. Boala răsfrântă asupra lui Hercule ca un blestem din partea Herei, care continua să îl urască, îl face să îşi piardă minţile recurgând la fapte nedemne de un erou legendar, ori exact asta simte şi Matei, că fiorii dragostei, care încep să îl cuprindă, îi zdruncină echilibrul noii vieţi acceptate resemnat. Este limpede că tânărul se împotriveşte oricărui gen de schimbare.

---

[9] Heracle, fiu al lui Zeus şi al lui Alcmene căsătorită cu Amfitryon se naşte odată cu fratele său geamăn Ificles, al cărui tată este Amfitryon. Din cauza urzelilor puse la cale de Hera, soţia lui Zeus, geloasă pe Alcmene şi pe Hercule, acesta nu poate împlini dorinţa tatălui său de a domni peste perseizi şi de a dobândi nemurirea până nu avea să săvârşească cele douăsprezece isprăvi poruncite de Eurystheus. După împlinirea poruncilor, Hercule săvârşeşte multe alte fapte de vitejie, însă moare răpus de cămaşa îmbibată cu sânge otrăvit al lui Nessus, monstru pe care îl omorâse în trecut.

Afirmi cu atâta mândrie acest lucru, observă, de parcă ai vorbi despre tine însuți iritat că nu te înțeleg, că nu vreau să te prețuiesc după merit! E o apă într-adevăr minunată, un râu cum n-am mai văzut, adăugă [Dora, n.n.]*, dar lasă-mă să mă obişnuiesc cu dealurile acestea prea pieptoase, şi cu norii care le îmbracă în fulgi şi pene prea albe şi care uite cum tremură. (Ibidem* 1970: 253)

Folosind indicii ambigue şi mizând pe capacitatea intuitivă a cititorului, autorul îi plasează pe cei doi îndrăgostiți în mijlocul naturii şi îi armonizează cu decorul natural într-atât încât se confundă cu acesta şi, mai mult decât atât, cheia din jurnal ne dezvăluie intențiile cu privire la crearea unei Lede, corespondent al Dorei şi a unui Jupiter (şi nu Junona)[10] echivalându-l pe Matei, surprins în ipostaza unei lebede. Imaginea este sugerată de o descriere minuțioasă a elementelor din natură, care îl compun, şi o prezentare a echivalentelor acestora în jurnal. Asemenea mitului, Matei s-a preschimbat într-o lebădă pentru a o cuceri pe Dora. Jurnalul ne expune corespondențele acestor elemente: dealurile sunt trupul păsării, norii semnifică aripile, râul simbolizează gâtul, iar ciocul apare în imaginea râului învolburat atunci când plouă.

Construcția traseului sentimental dintre Dora şi Matei trimite la povestea *Luceafărului*, refăcându-se astfel mitul iubirii dintre o muritoare şi un zeu. Diferența este că drumul spre universul superior nu trebuie parcurs individual, ci în tandem, ceea ce se şi întâmplă. Aparent, asemenea Cătălinei, Dora nu face față provocării mult prea copleşitoare pentru statutul său de femeie superficială pe care îl avea când l-a cunoscut pe Matei. Tot aparent, în timpul primului contact față în față, Matei afişează o superioritate nenaturală pentru un tânăr neexperimentat, din nou un semn al recunoaşterii mitului prelucrat de Eminescu. Vorbesc doar despre o aparență, fiindcă Dora va reuşi să-l intimideze pe tânărul aflat pe teritoriul ei printr-o privire ce-l va face pe acesta să roşească. Dragostea dintre cei doi se amplifică în decorul natural al pădurii, acolo unde folosesc un limbaj parcă doar pentru ei descifrabil; se confundă cu natura ce are rolul de a proteja iubirea lor. E justificabilă alegerea acestui spațiu câtă vreme statutul ei de femeie căsătorită nu permite afişarea unui comportament libertin, chiar dacă, pe parcurs, acest motiv nu va mai fi destul de puternic să impună oprelişti. Coincidență sau intenție, cu rezerve mari pentru primul termen, iubirea lor atinge apogeul în pădure urmând ca odată cu ieşirea din acest spațiu să se dizolve treptat. Dragostea lor atinge sublimul când ei se contopesc cu universul, când sunt una cu stelele:

Matei ridică capul, fără să-i lase mâna, şi-şi apropie buzele de buzele ei nemişcate, sobind de pe ele o răcoare parfumată, desalterantă, şi acum stelele nu-i mai înconjurau ci erau înconjurate, ca de la mari depărtări, de

[10] Jupiter din mitologia romană este corespondentul lui Zeus în mitologia greacă şi este cel care s-a preschimbat în lebădă pentru a o seduce pe Leda.

ei, de foşnetul lor în iarba înaltă, de ochii lor care se priveau cu pleoapele coborâte (*Ibidem*: 231).

Se poate observa aceeaşi funcţie protectoare a codrului ca în universul eminescian. În cazul Dorei, nu apar aceleaşi piedici autoimpuse de Cătălina pentru a-şi părăsi locul natal şi a fi cu fiinţa iubită. Cătălina ar resimţi durerea provocată de dezrădăcinarea de un univers limitat, Dora e capabilă de un asemenea salt, pe care îl face la un moment dat, chiar dacă finalitatea dorită se realizează doar parţial. Soarta lor nu impune un deznodământ specific basmelor, ci unul dezintegrator, eminescian până la un punct, dar fără conotaţii negative şi fataliste, câtă vreme cei doi au ajuns să funcţioneze individual în urma unei experienţe trăite în cuplu.

Timpul, adică raportul dintre ceea ce îşi imaginează cititorii prin înlănţuirea unor cuvinte şi universul imaginar şi intenţionat al scriitorului, apare în *Părul Berenicei* sub forma „interversiunii”[11], cu laturile ei „retrospecţiune” şi „prospecţiune”, fiindcă până la publicarea jurnalului, romanul îşi prezintă personajul întorcându-se mereu înapoi la el prin evocarea trecutului, iar în jurnal toate planurile cărţii sunt anticipate şi expuse. Tot în *Matei Iliescu* putem observa o anacronie a evenimentelor, evidenţiată atât prin „întindere”[12], adică o distanţă temporală între evenimentele personajului Matei adult şi copil, cât şi prin „amplitudine”[13], care se referă la durata cuprinsă de povestirea dată în digresiune. Sunt destul de puţine momentele de coincidenţă perfectă între timpul realităţii fictive şi cel al discursului, realizată prin scene dialogale. Avem de-a face mai degrabă, cu *pauza*, tradusă prin suspendarea timpului şi materializată prin descrieri, cu *elipsa*, adică omisiunea perioadei din viaţa lui Matei între 14 şi 18 ani sau cu *rezumatul*, condensarea unor ani într-o frază.

În prozele lui Radu Petrescu există transpuneri ale miturilor. Nu avem de-a face însă cu o transformare a acestora în ficţiuni, demers care ar duce la desacralizarea lor, ci cu accente, nuanţe sau cu o formă de manifestare discretă şi voalată a miturilor. Se expune astfel un traseu paralel: povestea personajelor se raportează la mituri originare, acestea fiind astfel imaginea reflectată în oglindă a personajelor.

3.3. *O singură vârstă* sau contextul polifonic

Polifonia narativă constă în suprapunerea organizată şi clară a unor discursuri. Naratorul este cel care preia mesajul de la autorul concret şi îl dezvoltă ulterior în ceea ce are să devină produsul actului narativ. Asta se întâmplă în cazul jurnalului, iar în cazul ficţiunii, naratorul înregistrează vocea personajului izolat,

---

[11] Conceptul îi aparţine lui Tzvetan Todorov şi denumeşte existenţa a două temporalităţi, a discursului şi a ficţiunii, imposibil de adus într-un plan paralel (1975: 65).

[12] *Idem*.

[13] *Idem*.

redând-o în mod direct, sau integrând-o în corpul discursului indirect[14]. Ca instrument de identificare a fenomenului de polifonie, Dominique Maingueneau numeşte categoria modalizatorilor „cu ajutorul cărora enunțiatorul poate, pe parcursul discursului său, *să comenteze spusele sale*." (Maingueneau 2007: 168)

O singură vârstă oferă exemplul unui autor triplu constituit dintr-un element stabil: autorul însuşi şi celelalte două sunt mobile, ele numindu-se Alphonse, scriitorul al cărui domeniu de interes este comun cu al autorului textului şi reporterul, fără o identitate exactă, însă care, prin lista întrebărilor adresate trasează direcția înspre gândurile, concepțiile şi principiile lui Alphonse despre artă, care în felul acesta sunt teoretizate şi verbalizate. Prin urmare, reporterul este doar un instrument în acest demers, însă fără de care intenția autorului nu ar fi putut fi conturată şi făcută publică, decât într-o manieră mai directă, să-i spunem, textul căpătând aspectul aparent al unui jurnal sau al unei lucrări strict teoretice.

Contextul şi atmosfera din timpul revizitării Olteniței, a Predealului şi a Câmpinei, după moartea lui Emily[15], poeta de care este îndrăgostit Alphonse, îl determină pe narator să îi comunice fraza „Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis", ce are rolul de a activa în mintea lui Alphonse rememorarea unui vers al lui Eminescu, inserat în narațiune, „Din prestolul de la Roma să dau calului ovăs" (Scrisoare III), al cărui corespondent apare în poemul lui Pulci, *Il Morgante maggiore*, cântul XXV, strofa 195. E un tip de intertextualitate prin care autorul nu oferă o traducere în limba română a versurilor acestei strofe, ci doar o variantă în limba originală, venind însă cu un supliment prin care desluşeşte mesajul versurilor[16].

---

[14] În *Ce se vede* se întâmplă un alt gen de polifonie narativă, în care vocile nu se aud simultan, ci succesiv, fiecare din instanțele care joacă rolul naratorului aşteptând la rând.

[15] O interpretare îndrăzneață pe care ne-o asumăm ar fi concordanța dintre personajul fictiv Emily Bath, poetă scoțiană extrem de talentantă bolnavă de tuberculoză, şi Iulia Haşdeu. Traseul biografic al celor două figuri literare se aseamănă nu doar prin prisma interesului pentru literatură, ci şi datorită rolului protector pe care Bogdan Petriceicu Haşdeu l-a avut în viața fiicei sale, căutând în țări străine precum Franța, Italia, modalități terapeutice, aşa cum demersul lui Alphonse vizează acelaşi scop, ambii resemnându-se în final la a bifa ca ultim punct din itinerar întoarcerea acasă, Scoția pentru Emily şi România pentru Iulia Haşdeu. O trimitere la Iulia Haşdeu se face în *Ce se vede*, prin inițiativa personajelor Octav Dinescu şi Maria Bogdan de a coborî în cavoul poetei române. Itinerarul spiritual vizează şi mormintele lui Eminescu, Coşbuc, Odobescu.

[16] Situații similare există şi în *Ce se vede*. În timpul discuției pe teme literare dintre două personaje, unul invocă un citat din Dante, prin care se doreşte persuasiunea cititorului că ființele de hârtie au un statut special: "…deşi nimeni nu ştie despre sine ce este cu adevărat, noi va trebui să ştim că nu suntem vinovați şi să trăim în nevinovăția noastră aşa cum trăieşte poetul obiectivat în poezia lui: Quindi parliamo, e quindi ridiam noi,/Quindi facciam le lagrime e i sospiri" (2009: 78)

Sunt invocate două titluri de cărți scrise de Mircea Horia Simionescu, oferite cadou lui Alphonse cu ocazia reîntâlnirii: *Dicționarul onomastic sentimental* și *Bibliografia generală*, cea din urmă numită de scriitor „Oberon, regele pădurii fermecate". Tot la o pădure face referire naratorul homodiegetic atunci când compară imaginea lui Alphonse deplasându-se nud în public cu „apariția umblătoarei păduri din Birnam", episod prezent în *Macbeth*. Actul narării aparține naratorului homodiegetic, în sensul că el redă această imagine, însă perspectiva este a altcuiva, stabilindu-se astfel o discrepanță între cine vede și cine spune, aspect asupra căruia atrăgea atenția Nicoale Manolescu.

Întâlnirea se încheie cu elogiul adus de Alphonse lui Joyce[17], considerat de acesta „un ultim mare romancier, creator nu numai de viață, ci și de noi și importante posibilități de lărgire a domeniului spuibilului" (*O singură vârstă* 1975: 58). Talentul scriitorului englez ar consta în capacitatea de a oferi personajului mai mult decât o substanță corporală, adică o funcție de multiplicare a tot ce înseamnă viața din jurul lui. Prezența omului atrage după sine prezența a tot ceea ce înseamnă viață. Omul este un creator de viață prin energia primită și trimisă spre și dinspre univers, iar dacă raportul este unul reciproc, înseamnă că și universul se umanizează.

Tema dublului este prezentă și în acest text prin analogia pe care Alphonse o face între Emily și Bradamante[18], analogie care mai degrabă le separă pe cele două, fiindcă ultima, spune scriitorul, ar putea fi percepută ca o soră demonică a celei dintâi. Blândețea și lipsa de inițiativă în a influența și a manipula oamenii sunt evidențiate prin această paralelă. Imaginea acestui personaj aproape mitologic este percepută și ca sculptură a lui Henry Moore, Alphonse văzând-o drept contrariu perfect exprimat între mișcare și nemișcare. Proiectul este preluat de scriitorul târgoviștean în realizarea personajului Emily Bath, un personaj aparent fragil și vulnerabil, a cărui esență trebuie căutată însă în starea tumultoasă a poeziei.

Următoarea parte a interviului se defășoară la Bucureşti, unde Alphonse vine pentru expoziția lui Henry Moore, a cărui viziune este identică cu cea a lui Joyce. Cu riscul de a crea o abatere de la traseul stabilit al interviului și cu asigurarea

---

17 În *Addenda* la *A treia dimensiune* sunt invocate nume mari ale literaturii universale, figuri impozante pe care diaristul le așază justificat și argumentat în canon. Balzac este creatorul romanului, iar de la el încoace specia literară pare să se confunde cu numele francezului, consideră Radu Petrescu. Dante și Joyce își împart aceeași poziție fruntașă pentru munca de cercetare întreprinsă în domeniul poeziei și al prozei, iar în cazul ultimului pentru demersul de a identifica o metodă inedită prin apelul la „parafraza Odiseeii", o formă clară a intertexualității. Tasso urmează același traseu, așezându-și opera pe multiple planuri care o proiectează spre infinit (*A treia dimensiune* 1984: 368-369).

18 Bradamante este unul dintre personajele din *Orlando Furioso* de Ludovic Ariosto. Ea se îndrăgostește de războinicul Ruggiero cu care acceptă să se căsătorească numai după ce acesta se convertește la creștinism.

reporterului că cititorul interviului nu caută echilibru în acest text[19], Alphonse vorbeşte despre expoziția lui Moore de la sala Dalles. El face o demonstrație a neputinței autorului de a se înfățișa pe sine ca făuritor al materiei ce urmează să o numească, inserând un scurt pasaj din *Iliada* lui Homer în care filozoful aduce în prim-plan un autoportret ratat al artistului prezent sub forma unei apariții cu zece guri şi zece limbi, cu plămâni de aramă şi glas de oțel. Folosind persoana întâi, Homer îşi susține infirmitatea de a fi şi el unul din automatele făcute de Hefest. Tot o infirmitate va suferi şi receptorul unei opere care nu se va posta pe acelaşi plan cu creatorul.

Modul cum trebuie privită pictura *Turnul Babel* lui Bruegel, cu acea lumină puternică de la etajul al doisprezecelea, spune Alphonse, este de la acelaşi nivel, fiindcă doar în felul acesta ochiul poate cuprinde toate detaliile ce țin de grădina casei de la picioarele clădirii sau rada portului din dreapta. Asta ar însemna că cel care priveşte în acest fel să descopere acel nearătat intenționat de autor pentru a crea cel de-al doilea spațiu, cel al privitorului suspendat, care doar dacă priveşte opera aşa, o va înțelege cu adevărat. (Radu Petrescu 1975: 70)

Revenind după ceva timp la subiectul mişcării pe care Moore o creează, Alphonse spune că acesta este marele merit al unui artist, de a crea un contrast între mişcarea interioară a personajelor reprezentate static „Principiul mişcării este de căutat în distanța dintre aparență şi esență" (*O singură vârstă*: 85). Acest aspect se creează cu ajutorul unor calcule tehnice care țin de forme, densități, asimetrii şi care vizează mai puțin retorica operei, completează artistul. Prin urmare, poezia nu este doar verbalizarea sau materializarea unei chemări interioare, ea se face cu instrumente şi tehnică.

Polifonia acestei scrieri este reperabilă la nivelul a trei planuri: eseistic, narativ şi alegoric. Primul plan, cel al interviului reconstituie un proiect menit să întregească recomandări, obstacole, satisfacții, idei ce ar putea fi incluse într-un manual sau ghid al scriitorului, un pretext potrivit pentru ca autorul să facă dovada erudiției sale prin trasarea unor raporturi intertextuale şi metatextuale. Pentru a nu risca epuizarea resurselor livreşti sau ambetarea cititorului, autorul recurge la povestea din planul secund. Digresiunea nu este mare, câtă vreme face obiectul concret al discuției la nivel teoretic dintre cei doi şi câtă vreme Alphonse este liantul dintre cele două planuri. Tema artei este destul de ofertantă pentru divagațiile produse, care la sfârşitul lecturii, se structurează izotopic într-o serie de aserțiuni cu accent eseistic.

Planul secund al cărții este construit pe motivul călătoriei, al unui traseu cu destinații „exotice", iar Bucureştiul este o stație din itinerarul stabilit de autor. Dacă în general, călătoria are un rol inițiatic, însoțirea celor doi participanți la dialog de-a lungul periplului de către cititor reuşeşte să îl învestească pe acesta din urmă în funcția de discipol. Având caracter descriptiv, prezentarea traseului este şi o anticipare a precipitării evenimentelor, doar că nu se realizează prin formula clasică

[19] Această idee ar putea face trimitere la cititorul postmodern.

în care descrierea era un preambul al acțiunii, ci se apelează la suprapuneri descriptive şi narative. Acest plan va fi analizat prin prisma unei grile naratologice, la fel cum celui eseistic i se va aloca un spațiu distinct în cercetare. Adăugăm doar că delimitarea este sesizabilă prin folosirea imperfectului, a mai mult ca perfectului sau a perfectului simplu, ca timpuri verbale predominante.

Planul alegoric se constituie din inserția unor fragmente alegorice, plasate în puncte centrale, obținându-se astfel circularitatea scrierii. Imaginea băiatului, care, în timp ce supraveghează oi şi capre, citeşte cea mai recentă carte scrisă de romancierul Alphonse, completează schema tipologiilor de cititori dezvoltată în celelalte două planuri ale cărții. Un alt fragment alegoric, despre un pictor care dorea cu ardoare să surprindă pe pânzele sale portretele oamenilor dintr-un sat, face trimitere la o categorie de indivizi neinstruiți. Refuzul acestora de a poza şi chiar teama ca existența lor lumească să fie transferată într-o dimensiune ficțională subliniază ignoranța dăunătoare a acestora pentru artist şi artă. Convențiile gramaticale care separă acest ultim plan de celelalte două sunt reperabile la nivel lingvistic, prin prezența adverbelor: "odată", "demult", "nu demult", nu a timpurilor verbale.

4. Concluzii

Bănuit că ar „mima" literatura prin felul său de a opera cu aceleaşi mari teme şi motive literare, cu mituri şi arhetipuri antice şi biblice, cu reproduceri aproape exacte ale propriilor texte, Radu Petrescu a fost considerat un scriitor inocuu de către critica literară, în momentul primelor publicații. Scriitorul a demonstrat şi continuă să o facă, prin textele sale, că literatura actuală se naşte din literatură. Intertextualitatea atât de dominantă în opera autorului târgoviştean este o dovadă a capacității intuitive, fiindcă fenomenul, de când a fost conştientizat şi teoretizat de către specialiştii în domeniu, a devenit un praxis conştient al literaturii postmoderne. Radu Petrescu surprinde prin noutatea reluării, nu în sensul reîntoarcerii la marile teme ale literaturii, cât a reîntoarcerii la propriul text, demonstrând cum acesta se poate reinventa prin revenirea la sine însuşi, dar şi prin introducerea unui nou tip de personaj capabil să îşi conştientizeze statutul de ființă de hârtie.

Intertextualitatea, prin reîntoarcerea la precedent, prin reluarea unor teme, idei, structuri, sau prin reprezentarea realității intermediate de produsul literar deja înfățişat, este una din trăsăturile definitorii ale postmodernismului, dacă nu chiar cea mai concludentă. Nu încape îndoială că toate aceste mărci sunt vizibile în opera lui Radu Petrescu, ceea ce ne legitimează să îl considerăm un scriitor postmodern.

SURSE

Petrescu, Radu, 1970, *Matei Iliescu*, Bucureşti, Editura Eminescu.
Radu Petrescu, 1973, *Matei Iliescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, ediția a doua.
Petrescu, Radu, 1971, *Proze* (*Didactica Nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes*), Bucureşti, Editura Eminescu.

Petrescu, Radu, 1975, *O singură vârstă*, Bucureşti, Cartea Românească.
Petrescu, Radu, 2009, *Ce se vede*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Petrescu, Radu, 1981, *Părul Berenicei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Petrescu, Radu, 2011, *Prezent şi în acelaşi timp străin*, Piteşti, Paralela 45.
Petrescu, Radu, 1984, *A treia dimensiune*, Bucureşti, Cartea Românească.

BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland, 2006, *Plăcerea textului, Roland Barthes despre Roland Barthes, Lecția*, Traducere din franceză de Marian Papahagi şi Sorina Danailă, Bucureşti, Cartier.

Braga, Corin, 2006, *De la arhetip la anarhetip*, Iaşi, Polirom.

Chandler, Daniel, *Semiotics for Beginners- Intertextuality* http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem09.html

Eco, Umberto, 1982, *Tratat de semiotică generală*, Traducere de Anca Giurescu şi Cezar Radu, Bucureşti, Ed. Ştiințifică şi enciclopedică; 2006, *Opera deschisă*, Traducere şi prefață de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Paralela 45; 2007, *Limitele interpretării*, Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun, Iaşi, Polirom.

Foucault, Michel, 2004, *Ce este un autor? Studii şi conferințe*, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cluj, Ideea Design & Print.

Hannay, John, 1986, *The intertextuality of fate, A study of Margaret Drabble*, A Literary Frontiers Edition, No. 28, Columbia, University of Misssoury Press.

Hăulică, Cristina, 1981, *Textul ca intertextualitate*, Bucureşti, Eminescu.

Kristeva, Julia, 1985, *Intertextuality: An Interview with Julia Kristeva*. https://www.msu.edu/user/chrenkal/980/INTEXINT.HTM

Maingueneau, Dominque, 2007, *Analiza textelor de comunicare*, Traducere de Mariana Şovea, Iaşi, Institutul European.

Mavrodin, Irina, 2004, *Operă şi monotonie – şi alte eseuri din perspectivă poietică/poetică*, Craiova, Scrisul Românesc.

Moraru, Christian, 2005, *Memorius Discourse*, Reprise and Representation in Postmodernism, Madison – Teaneck, Farleigh Dickionson University Press.

Radulian, Ioan, *Conceptul de intertextualitate* http://www.scribd.com/doc/ 14817475/ Ioan-Radulian-Conceptul-de-Intertextualitate

Todorov, Tzvetan, 1975, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Traducere şi studiu introductiv Paul Miclău, Bucureşti, Univers,.

Tupan, Maria-Ana, Cilea, Marin, 2010, *Teoria şi practica literaturii la început de mileniu*, Bucureşti, Contemporanul.

Vultur, Smaranda, 1992, *Infinitul mărunt, De la configurația intertextuală la poetica operei*, Bucureşti, Cartea Românească.

LA MORPHOSYNTAXE ET LA SÉMANTIQUE DES NOMS MASSIFS – ÉTUDE CONTRASTIVE

Mariana FOTA (OCHEŞEL)
Universitatea din Craiova

Scopul acestui articol este de a prezenta şi de a supune analizei trăsăturile morfosintactice şi semantice ce caracterizează dihotomia substantive masive/ substantive numărabile în limbile latină, română, franceză, italiană şi engleză. Dacă la nivel morfosintactic diferenţa masiv/ numărabil gravitează în jurul opoziţiei invariabil/ variabil, la nivel semantic pot fi identificate mai multe criterii: omogenitate/ eterogenitate, nelimitat/ limitat, distributiv/ cumulativ. În vederea verificării practice a teoriilor prezentate în primele două capitole vom folosi drept corpus fragmente din Satyricon-ul lui Petronius traduse în limbile supuse analizei.

Mots clé : noms massifs, indénombrabilité, quantification.

1. Introduction

Compter, mesurer et, plus généralement, quantifier sont des activités humaines importantes. Les langues existant actuellement expriment la quantification par des moyens très variés. En français, en roumain, en italien ou en anglais, les constructions dépendent souvent de ce qu'on quantifie. Par exemple, la quantification des individus matériels hétérogènes peut s'exprimer en utilisant un numéral : *trois arbres, sept chiens,* etc. La quantification des substances homogènes ne saurait se faire de cette manière, des syntagmes nominaux comme *? trois laits* ou *? sept eaux* apparaissant très douteux sur le plan grammatical. Une construction syntaxique plus complexe semble nécessaire, telle *trois verres de lait* ou *sept bouteilles d'eau*. À cette différence correspond également le fait que les noms comme *lait* ou *eau* peuvent être précédés par l'article partitif *du/de l'/de la*, mais difficilement employés avec les indéfinis *un/une* ou *des*, tandis que les noms comme *arbre* ou *chien* peuvent être utilisés avec *un/une* et *des*, mais malaisément avec *du/ de l'/ de la*. Ainsi les noms comme *lait* et les noms comme *arbre* semblent se comporter de manière grammaticalement différente. Ces noms ont été respectivement appelés noms massif et noms comptables. Cet ouvrage est consacré à l'étude de cette distinction linguistique sous ses divers aspects.

2. La distinction massif / comptable

La diversité des concepts sous-jacents à la classe des noms communs se traduit par la multiplication des sous-catégories. Habituellement, on distingue trois couples de sous-catégories entre lesquelles existent des relations d'implication et de recouvrement : noms comptables / noms massifs ; noms animés / noms inanimés ; noms concrets / noms abstraits. Dans ce chapitre nous nous intéressons à la distinction morphosyntaxique et sémantique qui se manifeste au niveau de l'opposition massif / comptable.

Traditionnellement, la distinction massif / comptable est envisagée comme une distinction morphosyntaxique, les noms comptables renvoyant à des segments qu'on peut dénombrer et qui se combinent avec tous les déterminants indiquant la quantification numérale (*un, cinq, plusieurs,* etc.) tandis que les noms massifs réclament un déterminant ou une expression quantive partitive et n'acceptent pas la transposition au pluriel (singularia tantum) ou au singulier (pluralia tantum) :

(1) fr. ***de l**'eau* / ***du** lait* / ***un peu de** farine* / ***un kilo de** semoule* / **des laits* ;
it. ***del** latte* / ***del** pane* / ***del** burro* / ***del** ferro* / ***molto** latte* / ***poca** farina* / **(gli) zuccheri* ;
roum. ***niște** icre* / ***un pic de** zahăr* / ***un litru de** apă* / **lapți (changement de sens)* ;
angl. ***a drop of** oil* / ***a grain of** sand* / ***(a) little** salt* / ***a pane of** glass* / **sands.*

Cependant, cette conception de la distinction massif / comptable a été remise en cause compte tenu du fait que la plupart des noms comptables semblent pouvoir, dans certains contextes, s'employer avec des déterminants « massifs » provoquant un glissement de sens :

(2) fr. ***du boeuf*** « viande de boeuf » : *c'était la première fois que je mangeais **du bœuf** ;*
it. ***(del) vitello*** « viande de veau » : *mangiavo **del vitello** per la prima volta* ;
roum. ***niște pește*** (à comparer : *am cumpărat un **pește** / **niște pești**.* avec. *am cumpărat **pește** / **niște pește**.*) *;*
angl. ***a glass*** (à comparer *: **A glass** of water.* avec *A window made of **glass**.)*.

D'ailleurs, les noms massifs peuvent apparaître avec des déterminants comptables générant dans ce cas un changement de sens :

(3) fr. ***plusieurs vins*** (des sortiments de vin) : *nous avons goûté **plusieurs vins***.
it. ***un pane*** (senza sale) : *abiamo comprato **un pane*** ;
roum. ***un zahăr*** (un certain sortiment de sucre) : *caut **un zahăr fin*** ;

angl. ***a hair*** (à comparer : *her* ***hair*** *is black*. avec *whenever she finds* ***a grey hair*** *she pulls it out.*).

On peut donc observer qu'à la distinction morphosyntaxique entre les noms massifs et les noms comptables s'ajoute aussi une distinction sémantique. Dans ce qui suit on analysera successivement les critères syntaxiques et ceux sémantiques qui établissent une délimitation claire entre ceux deux types de noms communs.

2.1. Les critères syntaxiques

Noms comptables et noms massifs constitueraient deux sous-classes des noms communs, chacune d'entre elles étant caractérisée par une distribution spécifique et des critères morphologiques. Ainsi les noms comptables des langues analysées dans cet ouvrage peuvent être utilisés librement au singulier et au pluriel :

(4) fr. *un ami – deux amis* ;
it. *un fratello – due fratelli* ;
roum. *o casă – două case* ;
angl. *a mouse – two mice* ;

tandis que les noms massifs sont invariables, leur nombre étant soit le singulier (le plus souvent), soit le pluriel (surtout en roumain et en français) :

(5) fr. ***de la farine*** – **des farines* (n'est pas le pluriel du nom massif *farine*, mais renvoie à différentes espèces de la substance générale qu'est la farine) / ***semailles*** (pluralia tantum) ;
it. ***del grano*** (du blé) – *(i) grani (des grains) ;
roum. ***sânge***, ***aur*** (singularia tantum) / ***tăieței*** (pluralia tantum) ;
angl. ***luggage***, ***information***, ***ice***, ***dus***t, etc. (singularia tantum).

Les noms comptables peuvent être précédés par l'article indéfini, par des adjectifs numéraux, par des expressions quantitatives comme :

(6) fr. *aucun, certains, chaque, divers, plusieurs, quelques, un grand nombre de* ;
it. *ogni, nessun(-o,-a), qualche, diversi(e) alcuni(e)* ;
roum. *fiecare, oricare, câțiva, câteva, numeroși, numeroase, niciun, nicio* ;
angl. *(a) few, a number of, a large number of, several, a great number of, many, each, every, both*.

Par opposition, les noms massifs peuvent être utilisés avec l'article partitif (en français et en italien), et avec les expressions quantitatives suivantes :

(7) fr. *un peu de, beaucoup de, moins de, plus de* ;

it. *quanto, molto, poco, abbastanza* (ces expressions quantificatrices peuvent être utilisées aussi avec les noms comptables mais seulement au pluriel) ;
roum. *niște, ceva, mult, puțin, destul,* etc. ;
angl. *a little, a bit (of), a great deal of, alarge amount of, too much / **some, any, more, most, all, no, enough, a lot of*** ; les expressions quantitatives en gras peuvent être utilisées aussi avec des noms comptables :

(8) ex. : *Well, when we know that we'll all have to die **some time**.*
*[...] I brought him home **some knives** from Rome.*

D'ailleurs, les noms massifs peuvent être employés avec une construction du type :

[nombre + nom quantifiant + de + nom quantifié au singulier] :

(9) fr. *trois verres d'eau* ;
it. *due bicchieri di vino* ;
roum. *un calup de brânză* ;
angl. *two sheets of paper*.

Enfin, en français, la pronominalisation par ***en*** est sensible au statut comptable ou massif du nom : en permet de reprendre des noms massifs au singulier, mais non des noms comptables au singulier :

(10) *Le vin avait coulé par terre, il y **en** avait sur le sol.*
La cuillère était tombée par terre, il y **en avait sur le sol.*

La distinction entre les noms massifs et ceux comptables se manifeste même au niveau de l'occurrence de certain verbes (Bunt, 1985). C'est ainsi qu'on peut dire que les verbes qui présupposent l'idée de dénombrabilité (ex. : *compter, énumérer, ranger, sélectionner,* etc.) n'admettent pas un complément d'objet massif.

(11) *? Il a compté du sable.*
? On a énuméré de la limonade.
? Elle a rangé du beurre.
? Il a sélectionné du vin.

Malgré cela, si on remplace les formes de l'article partitif avec l'article défini *le,* ces phrases peuvent être acceptées. De même, des verbes comme *couler*, *se condenser*, *s'évaporer*, *fondre, geler* exigent des syntagmes nominaux de type massif en position de sujet. Cependant, *les rivières coulent* et peuvent *geler*, *les bonbons fondent,* etc. Toutes ces difficultés qui apparaissent lorsqu'on essaie de

délimiter les noms massifs des noms comptables en nous appuyant sur des traits morphosyntaxiques nous mènent à la conclusion qu'il est nécessaire de ne pas oublier la distinction opérée par la sémantique entre ces deux classes de noms communs.

2.2. Les critères sémantiques

La possibilité d'un nom de prendre la forme du pluriel se traduit en sémantique par *la dénombrabilité*. Cette caractéristique sémantique peut opérer une distinction relative entre les noms comptables et ceux massifs. C'est ainsi que pour certains linguistes comme Laycock (1972) et Macnamara (1986), le sens d'un mot comptable est tel que les individus auxquels il s'applique peuvent être dénombrés. Le dénombrement d'individus d'un certain type n'a de sens que s'il est possible d'identifier ces individus et de les différencier les uns des autres. Cette condition n'est néanmoins pas suffisante. Soit, par exemple, le nom *eau*. En effet, bien que les exemplaires d'*eau* soient logiquement identifiables et différenciables, ils ne sont pas dénombrables. Par exemple, l'eau dans un verre devrait-elle être compté comme un exemplaire d'*eau* ou comme plusieurs, sachant que l'on peut dire aussi bien de la moitié inférieure que de la moitié supérieure que c'est de l'*eau* ?

Pourtant, cette analyse ne s'applique pas aux noms massifs collectifs, comme *mobilier* et *argenterie* qui peuvent être dénombrés. Par exemple, le directeur d'un département pourrait demander à quelqu'un de compter *le mobilier du secrétariat*. Cette personne pourrait alors répondre : *cinq chaises, trois tables, deux armoires,* etc. De même, l'épouse du directeur pourrait lui demander de compter *l'argenterie* qu'ils possèdent. Tous ces exemples nous mènent à la conclusion que la dénombrabilité n'est pas une condition suffisante pour établir une distinction claire entre les massifs et les comptables. Cependant, lorsqu'on essaie de dénombrer des noms massifs collectifs comme *mobilier* et *argenterie* on n'utilise plus les mêmes lexèmes (on ne dit pas **deux argenteries* sinon *deux vases, trois plateaux, cinq plats,* etc.) comme on fait pour les noms comptables (*un verre, deux verres, trois verres,* etc.). Du ce point de vue la dénombrabilité peut réaliser une certaine distinction entre les noms massifs et ceux comptables, *le sens de ceux-ci spécifiant ce qui compte comme* ***un N, deux N, trois N****... – c'est-à-dire ce à quoi les expressions linguistiques* ***un N, deux N, trois N****... s'appliquent*. (Nicolas 2002 : 5).

Un autre principe sémantique qui peut parfois différencier les noms comptables des noms massifs est représenté par *l'unité des parties* qui composent un tout. C'est ainsi que *les noms comptables dénotent des types qui imposent une relation unifiante aux parties des individus auxquels ils s'appliquent ayant un principe d'unité associé.* (Kleiber 1997 : 326)

Soit, par exemple, un individu matériel comme *chat*. Un tel individu est unitaire en ce que, à tout moment de son existence, il possède un certain genre

d'unité ou d'organisation : il est constitué de parties qui sont reliées entre elles d'une façon spécifique. Donc, à tout moment de l'existence d'un *chat*, les parties de cet individu (ses pattes, sa tête, sa queue et son corps) sont reliées entre elles de façon à former quelque chose qui soit d'un seul tenant – un tout connexe – et qui ait les propriétés essentielles d'un *chat.* Par contraste, aucun genre d'unité n'est imposé aux exemplaires de substances par les catégories qu'ils exemplifient.

L'opposition *limité* vs. *illimité* a été souvent mise en relation avec la distinction massif / comptable. C'est pourquoi certains linguistes (Kleiber 1997 : 325-326, Nicolas 2002) ont considéré qu'un nom commun est comptable lorsque ce à quoi il s'applique est limité, tandis que lorsqu'un nom commun est massif, rien n'est spécifié à cet égard, la sémantique du nom étant tout simplement muette concernant la question de savoir si ce à quoi le nom s'applique est borné ou non. Pourtant, cette thèse rencontre de sérieux problèmes. Tout d'abord, il faudrait que ces observations indépendantes confirment de façon convaincante l'hypothèse selon laquelle un nom massif présente bel et bien ce à quoi il s'applique comme illimité ; or ces observations indépendantes font défaut.

La distinction massif / comptable se fonde sur une autre opposition linguistique : *référence atomique / référence distributive*. Divers auteurs (Link 1983 : 306, Macnamara 1991 : 55, Gillon 1992 : 620) ont montré que les noms comptables ont la propriété de référence atomique tandis que ceux massifs réfèrent d'une manière distributive : *Un nom réfère de façon atomique s'il ne s'applique à aucune partie de ce à quoi il s'applique.*[1] (Nicolas 2002 : 106). Soit par exemple le mot *chat*. On ne saurait employer le nom comptable *chat* pour nommer une partie du chat, comme son cou. Ce nom possède donc la propriété de référence atomique. Cependant, si on considère des noms comptables comme *équipe* (certains membres d'une équipe peuvent simultanément constituer une autre équipe), *compagnie, société, programme* (une partie d'un programme peut former un autre programme), *phrase, pensée, disque* ou *espace* on peut conclure qu'il existe un certain nombre de noms comptables qui ne satisfont pas la référence atomique.

Quant à la référence distributive on se contentera dans ce chapitre de dire qu'un nom massif réfère de façon distributive lorsqu'il s'applique à toute partie de ce à quoi il s'applique. Par exemple, ouvrant une bouteille de *whisky* pour ses amis et lui même, la capitaine Haddock pourrait trouver nécessaire de leur rappeler : *Le fond de la bouteille est pour moi !* (Nicolas 2002 : 34). Le nom massif *whisky* qui s'applique aussi bien à la bouteille qu'au fond de la bouteille, réfère ainsi de façon distributive.

---

[1] Mentionnons que l'origine de la référence atomique peut être retracée aux remarques de Frege sur la distinction entre concepts et prédicats. Ainsi, à propos du concept associé au groupe nominal « syllabe dans le mot *trois* », et par opposition au prédicat associé à *« rouge »*, Frege notait : *[le concept] identifie le mot comme un tout et comme indivisible en ce sens qu'aucune de ses parties ne tombe à nouveau sous le concept « syllabe dans le mot trois ».* (Frege 1969 : 54)

3. La sémantique des noms massifs

Comme nous avons montré, les noms massifs ont été définis comme des noms communs caractérisés par deux propriétés fondamentales : le principe de référence homogène et les principes de référence distributive et cumulative.

3.1. Homogénéité et hétérogénéité dans la classe des noms massifs

Parmi les noms massifs figurent à une place centrale les noms de liquides : *eau, lait, vinaigre,* etc. Ils forment le cas le plus typique du nom massif. Également apparaissent les noms de gaz, de substances visqueuses et de matériaux : *azote, gaz, oxygène, beurre, colle, crème, argent, béton, or*, etc. Tous ces noms peuvent être désignés sous le qualificatif de « noms de substances ». Une propriété vient immédiatement à l'esprit, leur homogénéité : « [...] toute partie de X qui est elle-même X peut devenir une partie d'une autre quantité de X, ou d'une quantité supérieure de X » (Wiederspiel 1992 : 56) ; ou pour être plus précis : « [...] toute partie d'un exemplaire de substance est en effet un exemplaire de la même substance. » (Nicolas 2002 : 34). L'homogénéité serait ainsi la caractéristique sémantique des noms massifs qui les opposerait aux noms comptables considérés comme hétérogènes.

Cependant, il y a des noms comptables comme *mobilier, vaisselle, joaillerie, lingerie, pharmacie*, etc. qui renvoient au contraire à un ensemble hétérogène composé d'objets d'espèces différentes. Il est en effet remarquable que des noms comme *mobilier* et *vaisselle* ne relèvent pas ontologiquement du même statut que *sable* ou *beurre*. On va percevoir différemment *le mobilier* d'une pièce par exemple, et *le beurre* posé sur une table. La différence réside justement dans le fait qu'un terme comme le *mobilier* dénote des sous-ensembles d'items hétérogènes, c'est-à-dire non seulement isolables, ou discriminés, mais de plus de nature différente. En revanche, *le beurre* posé sur la table se perçoit uniformément, c'est-à-dire de la même manière dans toute son étendue, ou encore de façon homogène.

3.2. La référence distributive des noms massifs

Une des caractéristiques sémantiques fondamentales des noms masse est représentée par leur capacité de référer distributivement : « Toute partie de l'objet massif qui est du W est elle même du *W* » (Cheng 1973 : 286-287).

Pour être plus explicites, on peut définir la référence distributive sous la forme : « Un nom réfère de façon distributive s'il s'applique à toute partie de ce à quoi il s'applique. » (Nicolas 2002 : 59).

Si on prend en considération l'exemple de l'*eau* on peut dire que si j'ai de l'*eau* dans un récipient, et que je n'en considère qu'une partie, cette partie demeure toujours de l'*eau*. En réalité, ceci n'est pas vrai que tant que l'on reste au niveau des parties méréologiques de l'*eau* dont la taille est comparable à celle des choses qui peuvent être perçues sans instrument. Il faudrait donc reformuler un peu la définition : « Un nom réfère de façon distributive s'il s'applique à toute partie de ce à quoi il s'applique dont la taille est comparable à celle des choses perceptibles sans instrument » (Nicolas 2002 : 59).

Néanmoins, il existe un nombre conséquent de noms massifs auxquels la propriété, même ainsi réinterprétée, ne s'applique pas. Si on prend par exemple *de l'ameublement*, *de la lingerie* ou *du bétail*. À chaque fois, certaines parties de ces choses sont perceptibles mais ne peuvent pas être appelées du même nom que ce dont elles font partie. Ainsi, le pied d'une chaise ce n'est plus de l'ameublement, l'élastique d'un soutien-gorge, ce n'est plus de la lingerie, le sabot d'un taureau ne peut pas être considéré du bétail. On peut dire, comme d'autres auteurs (Bunt 1979 : 256 – 262 ; Gillon 1994 : 4), que la propriété de référence distributive ne serait donc pas vraie pour tous les noms massifs.

3.3. La référence cumulative des noms massifs

Quine (1960) est le premier à avoir découvert que les noms massifs possèdent la propriété de référence cumulative : « Les termes dits massifs comme „eau", „mobilier" et „rouge" ont la propriété sémantique de référer cumulativement : toute somme de parties qui sont de l'eau est elle-même de l'eau *»* (Quine 1960 : 91).

Pour mettre en évidence cette propriété des noms massifs, nous pouvons discuter quelques exemples. Si j'ai *du vin* dans ce verre-ci et *du vin* dans ce verre-là, je peux verser le contenu de chaque verre dans une bouteille et, alors, j'ai dans la bouteille *du vin*, dont fait partie le vin qui était contenu dans l'un ou l'autre des verres.

De même, si j'ai de la *vaisselle* dans ce placard-ci et de la vaisselle dans ce placard-là, je peux vider les deux placards dans un grand carton ; dans ce carton, j'ai alors de la vaisselle, dont la vaisselle contenue dans l'un quelconque des placards constitue une partie.

Par, contre, de quelque façon qu'on l'envisage, *un chat* plus *un chat*, cela ne fait jamais un *chat*, mais bien *deux chats*. La référence cumulative paraît pour l'instant être l'apanage des noms massifs. Mais il semble qu'il existe des noms comptables dits « collectifs » qui réfèrent eux-aussi cumulativement : *comité, équipe, troupeau, groupe* ; des noms comme *flaque* ou *nuage*, et des expressions de mesure vague comme *verre de whisky, pichet d'eau, sac de riz, tas de sable*.

Nous venons de voir que les noms massifs, mais non les noms comptables, possèdent les propriétés de référence distributive et cumulative. En fait, cette

observation concerne seulement les noms comptables au singulier. Les noms comptables au pluriel réfèrent eux-aussi de façon distributive et cumulative. Soit le nom comptable au pluriel *kangourous*. Si le zoo de Sidney cède une partie de ses *kangourous* au zoo de Londres, ce que celui-ci reçoit, ce sont des *kangourous*, et l'on peut référer à ces kangourous au moyen de l'expression définie *les kangourous que le zoo de Sidney a cédés au zoo de Londres*.

4. Analyse du comportement des noms massifs en français, roumain, italien, latin et en anglais

Dans ce chapitre nous essayerons de présenter les résultats d'une étude comparative des contextes morphosyntaxiques dans lesquels apparaissent les noms massifs et sur leurs traits sémantiques en latin et dans plusieurs langues modernes – français, roumain, italien et anglais. Nous avons constaté qu'en latin l'opposition massif / comptable n'était pas pertinente, dans le sens qu'elle n'était pas grammaticalisée, donc exprimée par des morphèmes spécifiques.

4.1. Comportement morphosyntaxique traditionnel des noms massifs à référence homogène :

Les phrases suivantes peuvent être un exemple caractéristique de l'utilisation des noms massifs à référence homogène dans les langues analysées :

(1) (lat.) *[...]* ∅ ***aquam*** *poposcit ad manus, digitosque paululum adspersos in capite pueri tersit.*
(roum.) *[...] Trimalchio a cerut* ∅ ***apă*** *ca să se spele pe mâini și și-a șters degetele umede de creștetul unui sclav.*
(fr.) *[...] il demande* ***de l'eau*** *pour ses mains, y trempe le bout des doigts et les essuie négligemment aux cheveux d'un esclave.*
(it.) *[...] egli chiese* ***dell'acqua*** *per le mani ; bagnatasi appena le punta delle dita, se le asciugò tra i capelli di un ragazzino.*
(angl.) *[...] he called for* ∅ ***water*** *to wash his hands, barely moistened his fingers, and dried them upon a boy's head.* (XXVII)

On peut observer qu'en latin, en roumain, et en anglais il n'y a aucun marqueur de massivité. Comme on l'a déjà dit, en roumain, les noms massifs au singulier ayant la fonction de complément d'objet direct ne sont pas déterminés. Cependant, il y en a des cas où l'on peut trouver un nom comptable au singulier ou un nom abstrait à fonction de complément d'objet direct sans être déterminés (ex. : *Căutăm* ***secretară****. Primesc* ***studentă*** *în gazdă.* – dans les annonces publicitaires ; *Nu vezi* ***om*** *pe aici.* – construction générique ; les noms abstraits : *Copilul are* ***talent***.). On peut donc conclure que le manque de détermination d'un nom massif à

fonction de complément d'objet direct ne peut pas être considéré en roumain une modalité cohérente et spécifique de marquer la massivité. En effet, en roumain, il n'y a rien, outre le sens du mot, qui spécifie qu'il s'agit d'un nom massif. Le même peut être dit des mots massifs en latin et, pour cet exemple, en anglais. S'il avait voulu marquer le trait **[+massif]**, le traducteur anglais aurait pu utiliser *some* (ex. : *for some water*). Cependant, en français et en italien, le nom massif est précédé par les formes de l'article partitif qui exprime une partie d'un référent ne pouvant être compté. D'ailleurs, les grammairiens de la langue française considèrent que la forme même de l'article partitif suggère l'idée d'une partie prise d'un tout : *du, de la, de l'* = de (partie indéterminée) + le (tout déterminé).

L'analyse de ces phrases nous révèle le fait que les langues romanes ont développé divers procédés pour marquer ou non la massivité selon qu'elles ont ressenti ou non la nécessité sémantique ou syntaxique de mettre en évidence ce trait. En plus, on sait très bien que l'ancien français ne connaissait pas la détermination partitive : *mangierent pain et burent cervoise.* – « ils mangèrent du pain et burent de la bière ». C'est dans le XII^{ème} siècle qu'apparaît une forme primitive : *burent del vin* – « ils burent du vin ». Il y a encore de nos jours des expressions qui font preuve de l'absence de l'article partitif par l'omission de celui-ci : *avoir peur, chercher fortune, sans argent*, etc. Il est donc manifeste que la grammaticalisation de la massivité se manifeste en français à peine depuis le Moyen Âge. D'ailleurs, en espagnol, tout comme en roumain, il n'y pas des procédés spécifiques pour marquer la massivité : esp. *Come pan.* – « Il mange du pain » ; *Hay agua fresca.* – « Il y a de l'eau fraîche » ; *Echa aceite.* – « Mets de l'acier » ; Tiene suerte. – « Il a de la chance » ; *Pratica deportes náuticos.* – « Il pratique des sports nautiques ».

4.2. Le comportement des noms massifs à référence hétérogène

Un exemple de nom massif, cette fois-ci à référence hétérogène, peut être considéré le terme français *mobilier*. La différence entre un nom massif à valeur collective comme *mobilier* et un nom de substance comme *huile* ou *beurre* réside justement dans le fait qu'un terme comme le *mobilier* dénote des sous-ensembles d'items hétérogènes. Dans les phrases :

(2) (lat.) *C. Iulius Proculus auctionem faciet **rerum** supervacuarum.*
(roum.) *Titus Proculus își vinde la licitație **lucrurile** care-i prisosesc.*
(fr.) *Julius Proculus vendra à l'encan le superflu de son **mobilier.***
(it.) *Gaio Giulio Proculo metterà all'asta i suoi **beni** superflui.*
(angl.) *Caius Julius Proculus will hold an action of his surplus **stock**.* (XXXVIII)

on peut observer que ce n'est que le texte français qui propose un nom massif, tandis qu'en latin, en roumain, en italien et en anglais on a des noms comptables ayant un sens collectif. D'ailleurs, en latin on a un génitif partitif, *rerum* qui désigne une partie des biens de Proculus et pas tous ses biens. Sauf le français, qui opère une spécialisation, le mobilier exprimant seulement les biens qui peuvent être catégorisés comme des pièces de mobilier, les autres langues analysées emploient des termes ayant un sens plus générique, celui de biens, de choses possédées par quelqu'un sans dire rien de leur nature (des tableaux, des statues, des pièces de mobilier, de la vaisselle, etc.).

4.3. Quantification des noms massifs : quantificateurs et expressions quantificatrices

Il y a des quantificateurs qui ne sont pas spécifiques aux noms massifs pouvant être employés aussi bien avec les termes massifs qu'avec les termes comptables. Dans les phrases ci-dessous :

(3) (lat.) *Itaque quisquis nascitur illo signo,* ***multa pecora*** *habet,* ***multum lana.***
(roum.) *Oricine se naște sub acest semn are* ***multe oi sau capre, multă lână****.*
(fr.) *Quiconque naît sous ce signe possède* ***beaucoup de troupeaux, beaucoup de laine****.*
(it.) *Perciò chi nasce sotto quel segno ha* ***molte pecore, molta lana****.*
(angl.) *Whoever is born under that sign, has* ***great herds, much wool****.* (XXXIX)

Ce n'est qu'en anglais que le quantificateur est spécifique seulement aux noms massifs, *much* ayant comme correspondant nombrable le quantificateur *many* (ex. : *we havent't much coffee*. vs. *he didn't make many mistakes.*). D'ailleurs, on pourrait remplacer *great* avec *many* dans le syntagme *great herds* sans faire une faute grammaticale ou sémantique car *herds* est un nom comptable. En roumain le quantificateur *mult / multă* est spécifique aux noms massifs ayant une forme de singulier (ex. : *mult lapte* mais pas **mult birou*). Cependant, tout comme dans notre phrase, ce quantificateur peut être attribué à un nom comptable au pluriel (ex. : multe *camere* mais pas **multe făină*). Les mêmes règles sont valables pour les correspondants de *mult* en français et en italien. En latin, il est intéressant d'observer que *multa pecora* - un syntagme nominal collectif – a comme tête un nom neutre au pluriel, tandis que *multum lanae* – un nom de matière – exprime à travers sa forme synthétique – les morphèmes casuels – l'idée de massivité car l'auteur utilise le Génitif à valeur partitive, le syntagme ayant le sens : une grande quantité de la laine. D'ailleurs, les quantificateurs de type *multum, parum, plus*, *satis* réclament en latin l'utilisation du Génitive partitif. On peut donc conclure qu'en latin on marquait parfois le trait [+massif] à travers les différentes fonctions des cas.

4.4. Emploi générique des noms massifs

Bien que par leur sens les noms massifs refusent la détermination définie, cependant il y a des cas où l'on peut associer un nom massif avec l'article défini situation qui implique un glissement de sens. Analysons les phrases :

(4) (lat.) *Eheu, inquit, ergo diutius vivit* ***vinum*** *quam homuncio. [...] Vita* ***vinum*** *est.*

(roum.) *Vai,* ***vinul*** *trăiește mai mult decât bietul om ! [...]* ***Vinul*** *este viață adevărată !*

(fr.) *Hélas ! hélas ! s'écrie-t-il, il est donc vrai que* ***le vin*** *vit plus longtemps que nous autres, pauvres petits hommes ! [...]* ***Le vin****, c'est la vie.*

(it.) *Ahimè !* ***il vino*** *vive dunque più a lungo del povero omiciattolo. [...] La vita, è* ***il vino*** *!*

(angl.) *Heigho ! heigho ! to think that* ***wine*** *lives longer than poor little man. [...]* ***wine*** *is life !* (XXXIV)

Jusqu'ici, on a vue que les noms massifs des langues modernes étaient utilisés en latin soit au génitif, soit à l'accusatif. Dans l'exemple (4) nous sommes mis devant un nom massif au nominatif, cas qui évoque généralement la classe ou l'espèce et plus rarement l'objet individualisé. D'ailleurs, en latin il n'y avait pas d'articles et donc l'opposition de détermination (définie / indéfini ; individu / espèce) n'était pas grammaticalisée. La survivance d'un nominatif construit sans aucune détermination est spécifique au roumain où l'on peut encore trouver des expressions pareilles aux constructions latines : ***Apă*** *este multă.* – nom massif ; ***Sărăcie*** *este peste tot.* – nom abstrait indénombrable ; ***Ban*** *la ban trage.* – nom comptable. Ces emplois existaient aussi en ancien français, comme le prouvent certains proverbes du type *pierre qui roule n'amasse pas mousse*. Dans le passage du latin aux langues romanes, l'emploi de l'article était d'abord facultatif.

L'utilisation de l'article défini avec un nom massif peut générer deux situations : il peut s'agir soit d'une utilisation générique (ex. : ***Le vin*** *est le meilleur ami au fêtes.*), soit d'un emploi individualisant (ex. : *J'ai acheté du vin pour ton anniversaire. Les invités ont beaucoup apprécié* ***le vin***. – emploi anaphorique ; *Donne-moi* ***le vin***. – emploi déictique gestuel.). Dans les énoncés ci-dessus le nom massif *vin* a un sens générique, la phrase exprimant une idée universelle. On peut observer que dans les langues romanes modernes, le sens générique du nom massif est marqué par l'utilisation de l'article défini, tandis qu'en latin ce n'est que le cas qui change.

4.5. La métonymie et l'opposition massif / comptable

Dans les énoncés suivants :

(5) (lat.) *Retulimus ergo dextros pedes, dispensatoremque in oecario* ***aureos*** *numerantem deprecati sumus ut servo remitteret poenam.*
(roum.) *Așadar, am tras îndărăt piciorul drept și l-am rugat pe intendentul care număra în atrium* ***niște bani de aur*** *să-l ierte pe sclav.*
(fr.) *Nous rétrogradons, et, toujours du pied droit, nous allons trouver le trésorier qui comptait* ***des pièces d'or*** *à son bureau et nous le prions de faire grâce.*
(it.) *Allora tirammo indietro il piede destro e scongiurammo il tesoriere, intento a contare* ***dei pezzi d'oro*** *in uno stanzino, di condonare la pena allo schiavo.*
(angl.) *We retraced our steps with the right foot to the fore again, and having found the dispemator counting* ***money*** *in the atrium, entreated him to have mercy on the slave.* (XXX)

il est intéressant d'observer que non seulement dans toutes les langues romanes mais aussi en anglais (*gold*) le nom désignant le « métal précieux, jaune brillant, mou, très dense, très malléable et très ductile, inaltérable à l'air, à l'eau et aux acides, qui se présente généralement à l'état natif sous forme de pépites ou de paillettes », est massif. Le latin utilise la métonymie, désignant un objet à travers le nom de la matière dont est fabriqué l'objet. C'est probablement celle-ci l'explication de l'utilisation du pluriel avec un nom de métal. Il est reconnu par tous les latinistes que si au singulier le nom neutre *aurum* exprime le métal, au pluriel il désigne les monnaies faites de ce métal. Des cas similaires on enregistre aussi en roumain (*alamă* – métal, *alămuri* – objets ; *argint* - métal, *arginți* - monnaies) ; en français (*cuivre* – métal, *cuivres* – objets en cuivre, instruments de musique) ; en italien (*ottone* – métal ; *ottoni* – objets, instruments de musique) et en anglais (*brass* – métal ; *brasses* – instruments de musique, objets). Le passage au pluriel n'est pas toujours nécessaire, par exemple en français le mot *argent* désigne tant le métal (*vaisselle d'argent*) que la monnaie (*argent liquide*).

On peut observer qu'en roumain, pour exprimer au pluriel un nombre indéterminé de monnaies en or, on a utilisé le nom *bani* qui a le trait [+comptable] à la différence de ces correspondants en français (*argent* [+massif]) et en anglais (*money* [+massif]). En italien, il y a deux termes pour exprimer la notion de *bani* du roumain : *denaro* (utilisé surtout au singulier mais qui a aussi une forme de pluriel – *non avere denari = ne pas avoir de l'argent*), *soldi* (employé surtout au pluriel mais ayant aussi une forme pour le singulier – *non vale un soldo = il ne vaut rien*).

Ces différences entre anglais et français, d'un part, et le roumain et l'italien de l'autre s'explique par l'origine diverse des mots désignant l'argent dans ces langues. En français le mot *argent* dans le sens de « toute sorte de monnaie (métallique, scripturale, papier-monnaie) » (Petit Robert) dérive par une métonymie du mot qui désigne le métal, couramment employé pour battre la monnaie. En anglais, le mot *money* dérive d'un mot de l'ancien français *moneie*, signifiant « monnaie » et provenant, à son tour, du latin *moneta (Online Etymology*

Dictionary). En roumain et en italien la situation est différente : les mots qui désignent l'argent proviennent de la généralisation d'une monnaie spécifique, donc d'un substantif nombrable : en roumain *ban - bani* est, à l'origine, une sous division de la monnaie nationale, le *leu* ; en italien *soldo - soldi* a désigné, depuis le Moyen Âge toute sorte de monnaies, tandis que *denaro* provient du nom d'une monnaie d'argent utilisé par les Latins. Le nom a été remis en circulation par Charlemagne, dans le cadre de sa réforme monétaire (*Dizionario Garzanti*).

En roumain, le syntagme nominal *bani de aur* peut être remplacé en roumain par un nom simple ayant le trait [+ comptable] : *galbeni*, qui exprime la même réalité mais qui est maintenant archaïque. En français et en italien, pour exprimer l'idée de pluralité, on a utilisé une expression nominale quantitative associée au nom de métal dont sont fabriquées les monnaies. Même le syntagme nominale roumain *niște bani de* peut être considéré une expression quantitative parce que le nom *bani* a le rôle de dénombrer ou de montrer une quantité indéterminée de pièces.

Ces exemples nous étonnent encore par le fait qu'on y trouve l'association d'un nom massif est donc indénombrable avec un verbe qui par son sémantisme interne implique l'idée de dénombrabilité. Cependant, on sait très bien qu'on ne peut pas associer un tel verbe avec un nom massif sans transférer celui-ci dans la classe des noms comptables (ex. : *il a compté du sable* vs. *il a compté le sable* ; *elle a rangé du beurre* vs. *elle a rangé le beurre* ; *il a sélectionné du vin* vs. *il a sélectionné le vin*).

4.6. Les transferts des noms comptables dans la classe des noms massifs (animal → viande) :

(6) (lat.) *In prospectu habuimus **ursinae frustum**, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomuit. ego contra plus libram comedi, nam ipsum **aprum** sapiebat. et si, inquam, **ursus** homuncionem comest, quanto magis homuncio debet **ursum** comesse ?*

(roum.) *Ne dăduseră și **o bucată de carne de urs** , din care Scintilla, îndată ce a gustat nițel, aproape că și-a vărsat și mațele ; eu, dimpotrivă, am mâncat mai mult de-o livră, căci avea gustul **cărnii de mistre**ț. Și apoi, zic eu, dacă **ursul** îl mănâncă pe bietul om, nu se cade cu atât mai vârtos ca bietul om să-l mănânce pe **urs** ?*

(fr.) *Mais Scintilla, ma femme, me rappelle fort à propos qu'on nous a servi aussi **une pièce d'ours**. Ayant eu l'imprudence d'en goûter, elle a rendu tripes et boyaux. Quant à moi, j'en ai mangé plus d'une livre, car il sentait **le sanglier**. Si, me disais-je, **l'ours** mange l'homme, à plus forte raison l'homme ne doit-il pas manger **l'ours** ?*

(it.) *Avevamo davanti agli occhi anche **un bel pezzo di carne di orso** e Scintilla, dopo averne assaggiata un po' senza starci a pensare, a momenti si vomita*

anche le budella. Io invece me ***ne*** *son fatta più di una libbra perché sapeva* ***di carne di cinghiale****. E poi, dico io, se* ***l'orso*** *si pappa gli ometti, perché gli ometti non dovrebbero papparselo* ***l'orso*** *?*

(angl.) *We had* ***a piece of bear*** *set before us. Scintilla, not knowing what it was, tasted some, and she had like to have thrown up her inside ; but I ate about a pound of it, and it was like* ***boar's meat.*** *"For," says I to myself, "if a* ***bear*** *eats a man, I don't see why a man shouldn't eat a* ***bear****, when he gets a chance."* (LXVI)

Dans les énoncés ci-dessus on peut noter que le nom employé pour faire référence à l'animal sauvage désigne soit l'animal proprement-dit, soit la viande de cet animal. Si en roumain et en italien on utilise des expressions nominales pour établir la distinction entre animal et viande (*urs* vs. o *bucată de carne de urs, orso* vs. *un bel pezzo di carne di orso*) en français et en anglais cette distinction n'est marquée que par le comportement des noms du point de vue de la dichotomie massif / comptable. Comme tous les noms qui réfèrent à des animaux comestibles, lorsque les noms *ours* respectivement *bear*, désignent l'animal, ils se comportent comme des noms comptables, tandis que lorsqu'ils désignent la viande ils se comportent comme des massifs – on utilise des expressions nominales quantitatives pour désigner une certaine quantité de viande d'ours (*une pièce de, a piece of*). Le même peut être dit du mot *sanglier*, lui aussi employé en français avec le sens de « viande de sanglier ». Le fait qu'il reçoit l'article défini s'explique par le contexte qui réclame une utilisation générique. Si on examine l'énoncé en latin on peut observer l'utilisation de l'expression nominale quantitative en accusatif – *frustrum* (« une pièce de ») – avec le nom *ursina* qui désigne la viande d'ours. Donc, en latin il y a deux lexèmes différents : l'un pour nommer l'animal (*ursus, -i ; ursa, -ae*) et l'autre – la viande (*ursina, -ae*). Cependant, à la différence d'autres noms massifs qui ne sont pas marqués en latin, le nom *ursina* reçoit les marques du génitif, cas qui peut avoir dans notre contexte deux fonctions : soit un génitif de la matière désignant la nature du nom *frustrum*, soit un génitif partitif requis par le nom *frustrum* qui implique l'idée de partition d'une quantité indéterminée.

La même distinction animal / viande apparaît aussi dans les deux groupes de phrases :

(7) (lat.) *Ita crescam patrimonio non corpore, ut ista cocus meus* ***de porco*** *fecit.*

(roum.) *Să nu mai cresc, se înțelelge în avere și nu la corp, dacă bucătarul meu n-a făcut asta din* ***carne de porc****.*

(fr.) *Puissé-je voir croître encore, non pas mon embonpoint, mais mon patrimoine, aussi vrai que tout cela, mon cuisinier l'a fait rien qu'avec* ***du porc****.*

(it) *Possano tutte le mie ricchezze, e non la pancia, smettere di crescere, se non è vero che per fare tutte queste cose il mio cuoco ha usato solo* ***carne di porco*** *!*
(angl.) *So let me grow in estate, and not in bulk, if my cook didn't make the whole affair out of* ***a pig***. (LXX)

Dans l'exemple (7) le nom *porc* a le sens de viande et se comporte comme un nom massif. Si en français la différence entre le sens du nom comptable (l'animal) et celui du nom massif (la viande de l'animal) est faite à travers l'utilisation de l'article partitif, en roumain et en italien on a employé des expressions nominales complexes : *carne de porc, carne di porco*. En latin, le nom *porcus* apparaît à l'ablatif à fonction instrumentale indiquant la chose à travers laquelle se réalise l'action. Le trait [+massif] n'est pas marqué au niveau de la forme. Ce n'est que le sème intrinsèque du nom qui indique l'idée de massivité. D'ailleurs, en latin, tout comme en roumain et en espagnol, le trait [+massif] ne montrait aucune contrainte dans le processus d'encodage – décodage, c'est pourquoi il n'était pas marqué, l'intérêt étant concentré sur ces traits dont la neutralisation aurait pu provoquer des difficultés de compréhension du message de la communication. En anglais on a une situation pareille à celle du latin car il n'y a rien pour marquer l'idée de massivité. En plus, le nom *pig* se comporte dans notre exemple non comme un nom massif mais comme un nom comptable recevant l'article indéfini. Outre cela, on sait qu'en anglais on emploie le nom *pork* pour désigner la viande. L'anglais abonde en exemples similaires : *sheep* – l'animal, *mutton* – la viande, *ox* – l'animal, *beef* – la viande ; *calf* – l'animal ; *veal* – la viande, etc., du au bilinguisme ancien français - idiome anglo-saxon du Moyen Âge.

On peut remarquer qu'on a affaire à un transfert d'un nom comptable dans la classe des noms massifs. En français, avec les noms d'animaux, l'expression convertie en expression massive peut être employée pour désigner :

- de la viande crue : ex. *Je veux acheter* ***un kilogramme de veau*** *et* ***deux kilogrammes de porc***.
- de la viande cuite : ex. *Cet après-midi là on a mangé* ***du lapin*** *avec de la salade de laitue.*
- de la fourrure : ex. *Rien de tel que* ***du chat*** *pour une raquette de tennis.*
- de la peau : ex. *Alors, pour vos bottes, prendrez-vous* ***du crocodile*** *ou* ***du serpent*** *?*
- des boyaux : ex. *Le camion laissa après son passage* ***du lapin*** *écrasé au milieu de la route.*
- une collection d'un ou plusieurs individus auxquels s'applique le nom comptable : ex. *Il y a* ***du kangourou*** *dans cette région.*

5. Conclusions

La démarche que nous avons proposée dans ce mémoire représente une approche grammaticale, sémantique et pragmatique de la notion de noms massifs. La morphosyntaxe et la sémantique établissent également une délimitation claire entre les noms massifs et les noms comptable. Si les noms comptables renvoient à des segments discontinus de la réalité (pilote, avion, orage) qu'on peut dénombrer et qui se combinent avec tous les déterminants indiquant la quantification numérale (*un / cinq / plusieurs / quelques avion(s)*), les noms massifs rejettent l'idée de dénombrabilité, réclamant un déterminant ou une expression quantificatrice partitifs (*de l'eau, un peu de vin, un kilo de semoule).* En ce qui concerne les caractéristiques sémantiques qui peuvent nous aider à différencier un nom comptable d'un nom massif on a vu qu'il s'agit des dichotomies dénombrabilité / indénombrabilité, limité / illimité, référence atomique / référence distributive, hétérogène / homogène qui ne sont pas toujours pertinentes.

Le dernier chapitre veut être une analyse comparative du comportement morphosyntaxique et sémantique des noms massifs en latin, roumain, français, italien et en anglais. Cette étude contrastive nous a permis non seulement de vérifier les principes théoriques présentés dans les premiers deux chapitres, mais aussi de discuter la nécessité de grammaticaliser dans les langues modernes le trait [+massif], les différences et les similitudes qui apparaissent entre les langues analysées, les types de transferts massif → comptable et comptable → massif qui se manifestent dans toutes les langues, etc.

SOURCES

Petroniu, 2003, *Satyricon*, trad. Eugen Cizek, București, Paideia.

Pétrone, 1923, *Le Satyricon*, trad. nouv. et complète, avec introd. et notes par Louis de Langle, Paris, Bibliothèque des curieux.

Petronio, 2004, *Satyricon*, trad. A. Aragosti, Milano, Rizzoli.

Petronius, 1905, *Cena Trimalchionis*. translated and edited, with introduction, notes, etc., by Michael J. Ryan, New York : The Walter Scott Publishing Co.

BIBLIOGRAPHIE

*** Academia Română, 2008, *Gramatica Limbii Române.* Vol. I. București, Editura Academiei Române.

Bunt, H. C., 1979, « Ensembles and the formal semantic properties of mass terms » dans J. F. Pelletier (éd.), *Mass terms*, pp. 249 – 277.

Bunt, H. C., 1985, *Mass terms and model-theoretic demantics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Cheng, C.Y., 1973, « Response to Moravcsik » dans Hintikkia, J., Moravcsik, J. & P. Suppes (eds.), *Approaches to Natural Language*, Dordrecht : Reidel, pp. 286–288.

Chierchia, G., 1998, « Plurality of mass nouns and the notion of 'semantic parameter' » dans Rothsen, S (éd.), *Events and Grammar*, Dodrecht : Kluwer, pp. 157 – 189.
Frege, G., 1884, *Les fondements de l'arithmétique.* Paris : Seuil.
Galmiche, M., 1986, « Notes sur les noms de masse et le partitif », dans *Langue française*, N° 72, pp. 40 – 53.
Gillon, B. S., 1992, « Towards a common semantics for English count and mass nouns », dans *Linguistics and philosophy*, N° 15, pp. 597 – 639.
Gillon, B. S., 1994, « On the semantic difference between mass noun and count nouns », dans *11th European conference on artificial intelligence*, Amsterdam, pp. 432-487.
Higginbotham, J., 1995, « Mass and count quantifiers » dans E. Bach, E. Jelinek, A. Kratzer & B. H. Partee (eds.), *Quantification in Natural Languages,* Dodrecht, Kluwer, pp. 383 – 419.
Kleiber, G., 1990, *L'article Le générique. La généricité sur le mode massif*, Genève, Librairie Droz.
Kleiber, G., 1992, « À propos de Du Mozart : une énigme référencielle », dans G. Gréciano & G. Kleiber (éds.), *Systèmes interactifs*, Metz, Université de Metz, pp. 241 – 256.
Kleiber, G., 1997, « Massif / comptable et partie / tout », dans *Verbum*, N° 3, pp. 321 – 337.
Laycock, H., 1972, « Some questions of ontology », dans *Philosophical review*, N° 81, pp. 3-42.
Link, G., 1983, « The logical analysis of plurals and mass terms : A lattice – theoretical approach », dans R. Bauerle, C. Schwartze & A. Von Stechow (éds.), *Meaning, use and interpretation of language,* Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 302-323.
Macnamara, J., 1986, *A border dispute. The place of logic in psychology*, Cambridge, MIT Press.
Nicolas, D., 2001, *La distinction entre noms massifs et noms comptables : aspects linguistiques et conceptuels*, Belgium, Peeters Publishers.
Quine, W. V., 1960, *Word and object,* Cambridge, MIT Press.
Renzi, L., 1988, *Grande grammatica italiana di consultazione* (I), Bologna, il Mulino.
Riegel, M., Pellat, J. – C. & Rioul, R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
Thomson, A. J., Martinet, A. V., 1985, *A practical English Grammar,* Oxford : Oxford University Press.
Wiederspiel, B., 1992, « Termes de masse et référence hétérogène », dans *Le français moderne*, Vol. 60, N° 1, pp. 46-67.
Wilmet, M., 1997, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
http://www.etymonline.com

http://garzantilinguistica.sapere.it

INTERTEXT MITIC ÎN *VIAȚA ŞI OPINIILE LUI ZACHARIAS LICHTER* DE MATEI CĂLINESCU

Irina GHIORGHIASA
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi

Un problème intéressant concernant l'intertextualité est celui de la relation qu'on peut établir entre le texte fondateur et le texte ultérieur. Au cas du mythe, la relation intertextuelle a des particularités, parce qu'il ne s'agit pas d'un texte fondateur unique, mais de plusieurs texts et d'œuvres artistiques, constitués dans la mémoire culturelle en un modèle mythique dont la source textuelle est souvent introuvable. L'analyse des particularités de la relation intertextuelle établie entre un noyau mythique et un texte ultérieur est intéressante par ses conséquences en plan thématique, structurel et naratif. Le roman de Matei Călinescu, *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, et le mythe du Juif errant établissent une relation intertextuelle qui permet le développement des sens particuliers. Issu dans le contexte luthérien, le texte fondateur du mythe du Juif Errant manifeste une grande mobilité. L'analyse intertextuelle met en évidence les mécanismes de la métamorphose des sens mythiques.

Mots-clé: relations intertextuelles, mythe, Juif Errant, métamorphose.

1. Introducere

Una dintre cele mai interesante direcţii de investigaţie pe care le implică identificarea unor relaţii transtextuale constă în urmărirea modului în care se construiesc legăturile dintre texte şi a metamorfozelor de sens pe care le presupune interacţiunea acestora.

În sens larg, conceptul de intertextualitate acoperă, printre altele, „filiaţiile de teme/motive sau procedee de stil între un scriitor ori curent literar şi altul” (Bidu-Vrânceanu et al. 2005: 273). Acest sens va fi folosit în analiza, în calitate de „hipertext” (Genette 1982: 13), a romanului *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, de Matei Călinescu, pentru care mitul evreului rătăcitor reprezintă un „hipotext” (*Ibidem*: 13) transformat „indirect” (*Ibidem*: 14). Particularităţile relaţiei intertextuale rezultă atât din specificitatea raportului dintre mit şi textul literar, cât şi din semnificaţiile pe care le privilegiază autorul, dat fiind faptul că, în calitate de spaţiu

al „mitologizării, al demitologizării şi al remitologizării" (Cifor 2006: 217), literatura creează deschideri pentru instituirea de sensuri noi. Dacă o structură mitică presupune prezența unor „constante semantice" (*Ibidem*: 207), verificate şi perpetuate în timp, nu este mai puțin adevărat că aceasta demonstrează o mare capacitate de adaptare contextuală.

Dispersat într-un ansamblu de creații literare şi artistice, mitul devine un tipar/model hipotextual, care, cel mai frecvent, nu înregistrează o singură sursă textuală. Această caracteristică determină particularități ale relației intertextuale în care mitul reprezintă unul dintre factori.

2. Mitul ca hipotext. Figura mitică

Alcătuit din elemente narative „récupérés et recyclables" (Thibault Schaefer 1994: 56), construindu-se ca hipertext în raport cu acestea, un tipar mitic manifestă într-o mare măsură aptitudinea de a deveni hipotext:

> *Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale* (*Ibidem*: 56).

Se impune precizarea că textul literar şi mitul nu se înscriu într-o relație de transtextualitate convențională, dat fiind proteismul formal şi semantic al celui din urmă.

O situație particulară are, în acest tip de relație, mitul literar, în calitate de hipotext conceput şi rescris individual. Acest mod de elaborare presupune existența unei structuri bine definite, cu trimitere la un plan simbolic supraordonat – „un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs" (Siganos 1993: 32). Mitul literar nu poate fi analizat fără a se lua în considerare textul fondator şi relațiile intertextuale pe care acesta le dezvoltă:

> *[il] n'y a pas de mythe littéraire sans texte, pas d'étude possible sans recours à l'hyper et à l'intertexte; l'intertextualité est même en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification, voire de la pérennité du mythe* (Chauvin 2005: 175).

În acelaşi timp, textul fondator îşi validează caracterul mitic prin ieşirea din câmpul literaturii şi integrarea în conştiința publică: „les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur « mythisme »" (Strauss 1971: 560). De aceea, personaje cum sunt Faust, Don Juan, Ahasverus, reprezentând prototipuri asociate

unui scenariu care concretizează o experiență colectivă, nu pot fi reluate şi transmise în creații individuale ca simple personaje. Tratarea lor ca figuri mitice favorizează crearea de legături între contextul originar şi acela în care sunt actualizate. „Plasticitatea şi dinamismul" (Léonard-Roques 2008: 15) figurii mitice împiedică situarea acesteia în relație de echivalență cu noțiunea de personaj. Figura mitică nu poate fi echivalată cu un personaj unic, deşi, în unele situații, poate fi identificată printr-un nume care fixează referentul.

> *La figure mythique est en fait la somme jamais close de ses incarnations. Il s'agit d'un ensemble au sens mathématique du terme, un ensemble qui ne se contient pas lui-même, à la clôture impossible. Or une figure mythique ne saurait se réduire à un seul personnage, quoique, lié à un scénario ou tout au moins à une image, le héros qui contribue à lui donner naissance se caractérise souvent déjà par un nom précis, un certain nombre de traits particuliers et d'oppositions structurales.* (*Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses* : 25)

Deşi avatarurile personajului care dă naştere figurii mitice se raportează la un plan de referință rigid, ele pot dobândi individualitate în procesul rescrierii în funcție de numeroşi factori, printre care se numără şi modalitatea narativă aleasă de autor, iar figura mitică se constituie ca o sumă de sensuri virtuale, niciodată epuizate. În ciuda mobilității sale, figura mitică face posibilă sinteza sensurilor „variantelor" scenariului mitic, asigurând continuitatea acestora.

3. Sensuri canonice şi deviații de sens în cazul mitului

Investigarea modului în care invarianții mitici îşi păstrează stabilitatea sau suportă deviații determinate de diferite contexte spațio-temporale şi culturale este un demers indispensabil în procesul mitocritic şi mitanalitic. Analizând relația stabilitate-metamorfoză în termeni calitativi şi cantitativi, Gilbert Durand aduce în discuție problema numărului minimal de miteme care individualizează un mit, dar şi a mecanismelor derivative impuse de evoluția istorică. Dintre acestea, trei sunt considerate semnificative de autorul francez: derivarea „eretică", de tip intrinsec, produsă prin exagerarea sau accentuarea unui mitem în detrimentul altora şi explicabilă prin „subiectivitatea" unei culturi sau a unui moment cultural; derivarea „sincretică", de tip extrinsec, realizabilă într-un context socio-istoric care facilitează adăugarea de miteme eterogene unui nucleu mitic dat; derivarea de tip etic, care presupune ignorarea totală sau parțială (la nivelul mitemelor), într-un anumit cadru socio-istoric, a unui mit, care poate fi minimalizat, denunțat, limitat până la eufemizare (Durand 1987: 18). În sistemul complex de relații care se stabileşte între invarianți şi elementele derivate/deviante, caracterizat prin sintagma „plus ou moins" (*Ibidem*: 19), oricare dintre miteme este susceptibil de a fi

privilegiat sau modificat, uneori până la atribuirea unui sens opus. În acelaşi timp însă, stabilitatea arhetipului asigură perpetuarea mitului, subordonând sensurile contextuale.

Calitatea de „configurație narativă" (Chevrel 2003: ix) atribuită mitului reliefează ideea că acesta transmite o istorie, într-o formă oarecare (poem, povestire, roman etc., în proză sau în versuri). În acelaşi timp însă, în cazul mitului se vorbeşte despre o „configurație narativă simbolică" (*Ibidem*: x), ceea ce înseamnă că istoria relatată transmite şi altceva decât simpla poveste: „l'histoire racontée veut dire autre chose que ce qu'elle raconte, ce que les destinataires perçoivent souvent fort bien, et dont ils savent qu'ils peuvent, ou doivent, en faire l'application à eux-mêmes : *De te fabula narratur*…" (*Ibidem*, x). Pentru Ioan Petru Culianu, această ultimă caracteristică este posibilă şi fiindcă mitul cuprinde o „intrigă vidă", având statut de „non-entitate" (Culianu 2002: 249). Rezultat al voinței/dorinței de a repeta o poveste, de fiecare dată cu alt scop, mitul reliefează ideea de continuitate:

> *În consecință, nu există un mit al lui Faust care poate fi descris: dar există o voință de a face din povestirea faustică un mit, o intrigă recurentă care, în ciuda mesajelor complet divergente pe care le poartă, este menită să arate „că există continuitate în lume"* (*Ibidem*: 250).

Existența unei intrigi recurente se asociază ideii de continuitate, în timp ce divergența mesajelor face trimitere la relația dintre scenariul mitic şi publicul căruia i se adresează acesta, ilustrând mecanismul adaptării la aşteptările sau la „proiecțiile identificatorii ale unor grupuri şi/sau persoane în diverse figuri mitice" (Cifor 2006: 243). În cazul miturilor literare, aceste trăsături sunt evidente, dat fiind faptul că *restaurarea* mitului, în procesul de rescriere, se asociază, în egală măsură, cu *instaurarea* de noi sensuri.

3.1. Sensuri canonice ale mitului evreului rătăcitor

Considerat textul fondator al mitului literar despre evreul rătăcitor, *Scurtă descriere şi povestire despre un evreu pe nume Ahasverus*, din 1602, cuprinde invariații: Iisus urcând pe drumul crucii, întâlnirea cu Ahasverus, blestemul cristic, nemurirea, rătăcirea, povestea propriei vieți, relatată martorilor slujbei dominicale (şi reluată de episcopul Paul von Eitzen). Dintre aceştia, se înscriu în seria invarianților minimali, care certifică prezența mitului, blestemul cristic, nemurirea şi rătăcirea. (Anderson 1965: 397). Pedeapsa primită reliefează câteva sensuri primare ale mitului: participând la umilirea lui Iisus, Ahasverus îşi ratează şansa de a-şi trăi firesc viața; în acelaşi timp însă, destinul lui dobândeşte un sens particular: obligat să rătăcească, personajul îşi înțelege greşeala şi trăieşte în umilința pe care ar fi trebuit să o afişeze în momentul întâlnirii cu Iisus, mărturisind despre aceasta.

Ilustrând perspectiva culturii creştine a Evului Mediu asupra timpului, textul din 1602 cultivă memoria unui eveniment trecut, cu caracter fondator. Prin actualizare, se sugerează ideea apropierii de acest eveniment şi posibilitatea abolirii distanţei temporale, aşa cum o fac şi alte acţiuni specifice epocii – venerarea relicvelor sfinte (lemnul crucii sau coroana de spini), cultul imaginilor miraculoase (imaginea Chipului Sfânt de pe vălul Sfintei Veronica), sfânta împărtăşanie.

Prezenţa cristică devine cu atât mai pregnantă cu cât este *mărturisită* de un martor ocular. Ahasverus este purtătorul sensurilor istoriei sfinte, pe care le împărtăşeşte. Reputaţia lui se construieşte prim amplificare, cei care îl ascultă în diferite circumstanţe duc povestea mai departe şi creează imaginea omniprezenţei evreului rătăcitor.

3.2. Deviaţii de sens

Mitul evreului rătăcitor se comportă ca o structură deschisă în procesul de demitologizare/remitologizare pe care îl presupune elaborarea variantelor succesive.

> *C'est au niveau structurel, celui d'une matrice, qu-il faut sans doute chercher les clefs du succès d'une image populaire, et l'image du Juif errant peut changer de signification sans perdre son intéligibilité tant que les éléments constitutifs de la figure, tant au niveu expressif qu'au niveau du contenu, peuvent proposer des formes où vont s'investir des traits idéologiques. Le contenu de ces traits est secondaire par rapport au fait que le motif peut, durant une certaine période, les représenter; et si des investissements contradictoires peuvent s'inscrire, il n'en reste pas moins que le motif propose des cadres communs qui seront valables tant que les formes ne seront pas indifférentes à ces investissements*. (*Le Développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe*: 100)

Naraţiunea din 1602, creată în context luteran, îşi validează geneza în drama patimilor cristice. Mântuitorul şi cel care Îl ofensează se situează pe poziţii opuse, iar continuarea firească a întâlnirii şi confruntării celor doi ar trebui să se înscrie în linia pedepselor exemplare suportate de Cain, Adam şi Iuda (Macoby 1986: 237). O deviaţie de sens îl transformă pe ofensator în martor nemuritor al patimilor (convins de esenţa divină a Mântuitorului şi regretându-şi greşeala). De altfel, scenariul narativ din 1602 include şi alte deviaţii de sens în raport cu versiuni anterioare: în secolul al XIII-lea, protagonistul (Cartaphilus) nu este evreu, ci roman, pedepsit, pentru vina de *a-L fi insultat* pe Iisus, să devină nemuritor, dar şi *să aştepte*, în preajma locurilor sfinte, a doua venire a Mântuitorului, iar în secolul al XIV-lea, personajul *Îl loveşte* pe Iisus şi este evreu (Johannes Buttadeus), iar

pedeapsa asociază nemurirea cu rătăcirea. Deschiderea structurii mitice înspre sensuri derivate facilitează, pe de o parte, crearea de relații intertextuale şi, pe de altă parte, adaptarea acesteia la alte contexte culturale.

Toate mecanismele derivării sensurilor unui mit definite de Gilbert Durand pot fi întâlnite în cazul acestui mit, tributar într-o măsură semnificativă contextului în care se produce actualizarea. De aici, numeroasele posibilități de explorare a sensurilor mitului. Relația omului cu divinitatea, condiția trecătoare a omului, negarea/acceptarea unui rol impus de o instanță morală superioară, asumarea responsabilității pentru propriile decizii sunt câteva dintre temele pe care le valorizează romanul modern, în prelungirea liniilor tematice medievale.

4. Dublul ahasveric

Figura mitică a evreului rătăcitor reprezintă un punct de legătură între originea lumii creştine şi lumea contemporană fie şi numai prin faptul că rătăcirea poate exprima, pentru omul contemporan, nostalgia retrăirii unui timp primordial. Interiorizând sensurile destinului ahasveric, omul contemporan se înscrie într-o rătăcire/îndepărtare care îi permite să valorizeze ansamblul în care el însuşi reprezintă o parte şi la capătul căreia speră să regăsească sensul propriei existențe.

> *Voilà bien le problème que pose l'errance: la fuite est nécessaire, elle exprime une nostalgie, elle rappelle une fondation. Mais pour que cette fuite ait un sens, il faut qu'elle s'opère à partir de quelque chose qui soit stable. Pour outrepasser la limite, il faut bien que celle-ci existe. Ainsi, plutôt que de penser un des termes de la dialectique d'une manière séparée, est-il indispensable de l'envisager dans sa globalité. C'est pour décrire cela que j'ai proposé de parler d'un «enracinement dynamique». Il s'agit là d'une bipolarité, spécifiant au mieux le paradoxal antagonisme de toute existence. On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens, mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, trangressés. Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'existence: rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout se vit dans la tension, dans l'incomplétude permanente*. (*Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*: 87)

Din altă perspectivă, „călătoria inițiatică" a omului modern ar putea fi expresia dorinței de depăşire a limitelor interioare, dat fiind faptul că numai omului îi este proprie trăirea conştientă în timpul linear, în istorie:

> *Le mythe moderne du progrès n'est que la forme contemporaine de l'invitation au voyage et l'homme demeure avant tout cet être itinérant dont les différentes formes d'activités sont autant d'avatars du Voyage par lequel*

il tente de sortir de lui-même pour découvrir le chemin qui le délivrerait de son moi voire de son espèce. [...]. L'homme a l'exigence du Pèlerin et le visage de l'Homme Errant, telle est la raison pour laquelle il est le sul vivant qui possède une histoire. Histoire qui n'est autre que le journal de bord de ses voyages, que le récit de son Voyage. Qu'il s'agisse de l'histoire de l'art, de celle des institutions, l'histoire se confond avec ce Voyage de l'homme projeté dans l'espace et dans le temps et toujours animé par le profond désir de s'évader hors de lui-même. (*Les vagabonds de l'Occident. L'expérience du Voyage et la Prison du Moi*: 3-4)

Pentru Jean Brun, omul călător şi „ghetoul propriului eu" (Brun 1976: 80), materializat în metafora umbrei care vorbeşte, reprezintă o dualitate. Încercarea de a părăsi acest „ghetou" se materializează în obsesia călătoriei, o formă de manifestare modernă a rătăcirii mitice. Depăşirea limitelor nu se produce însă, deoarece călătoria creează doar iluzia ieşirii din sine. Incapacitatea fixării într-un singur loc este expresia căutării inconştiente a armoniei paradisiace, pe care evreul rătăcitor a cunoscut-o şi a pierdut-o, fără a o putea uita. Părăsind locurile natale, sub povara blestemului cristic, Ahasverus înțelege, treptat, că este prizonierul propriei condiții, idee reliefată de evoluția avatarurilor sale. Într-un proces al „căutării" unui sens existențial, omul modern înțelege că este prizonierul propriului eu. Prin extensie, „umbra" mitică a omului modern este evreul rătăcitor: „Notre ombre est bien cela: ce Juif Errant qui n'est autre que notre double. Un double qui paraît même être plus que nous-mêmes..." (*Ibidem*: 160). Acesta este sensul mitic deviat pe care îl valorizează romanul lui Matei Călinescu.

5. Mitul – referință livrescă

5.1. Evreul rătăcitor în ipostaza „bietului metafizician"

Importanța contextului în derivarea sensurilor mitului este de necontestat în cazul romanului călinescian, construit după o formulă narativă care evidențiază pluralitatea perspectivelor/a posibilităților de lectură şi de interpretare.

Un prim nivel de lectură se raportează, inevitabil, la momentul redactării/al apariției romanului-eseu. *Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter* a fost redactat ca un protest împotriva unei realități opresive, personajul central fiind un contestatar. Antologic, în acest sens, este capitolul intitulat *Inocență şi culpabilitate*, în care Zacharias Lichter împărtăşeşte un „gând utopic":

Visez de mult – vis imposibil şi tocmai din pricina asta tenace – o uriaşă răsturnare socială prin transformarea majorității oamenilor în cerşetori; îmi dau însă acum seama că trebuie să le fac şi hoților un loc în această măreață revoluție. Toți vor munci în mod liber şi gratuit; ca să trăiască, unii

vor cerşi, alţii vor fura; ideal ar fi ca cerşetorii să ceară hoţilor, iar hoţii să-i fure pe cerşetori: iată cum îmi apare azi cetatea perfectă! (*Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*: 155)

Pretutindeni, în roman, limbajul aluziv deschide posibilităţi de eludare a sensului concret, mesajul de ansamblu se dezvăluie subversiv şi prea puţin inocent la adresa „măreţei revoluţii", reprezentată de instaurarea modelului omului nou. În contextul respectiv, romanul lui Matei Călinescu s-a bucurat de un impact puternic în rîndul cititorilor:

Impactul pe care l-a avut ZL la apariţie a fost totuşi mare, artificial exagerat, aş zice: căci oamenii erau înfometaţi de orice contrasta cu universul lingvistic – moral – politic găunos pe care-l definea limba de lemn atotprezentă. Lichter apărea ca un revoltat, ca un zurbagiu al spiritului, ca un mistic al negaţiei – şi iată că, fără să îmi dau seama, eu ofeream cititorilor mei o posibilă alegorie a rezistenţei morale împotriva comunismului. (*Amintiri în dialog*: 101)

În aceeaşi direcţie de interpretare, dar sugerând o deschidere semantică mai amplă, se înscrie opinia lui Nicolae Steinhardt, pentru care Zacharias Lichter este simbolul libertăţii absolute:

Un astfel de om, aflat în marginea societăţii, e şi el imun: nici asupra lui nu au de unde exercita presiuni, nu au ce-i lua, nu au ce-i oferi. Îl pot oricând închide, hărţui, dispreţui, batjocori: dar el le scapă. […] Din sărăcie, neîncredere, neseriozitate şi-a făcut un crez; se aseamănă unui animal sălbatec, unei fiare jigărite, unui tâlhar de drumul mare. [...] E Zacharias Lichter al lui Matei Călinescu. E un iurodivâi laic, un drumeţ neplictisit […], un jidov rătăcitor. Şi-i slobod la gură, vorbeşte de istov, dă glas celor mai primejdioase anecdote, nu ştie ce-i respectul, toate le ia de sus, spune ce-i trece prin minte, rosteşte adevăruri pe care ceilalţi nu-şi pot îngădui să le şoptească. E copilul din povestea regelui gol, a lui Andersen. E bufonul regelui Lear. E lupul din fabula – şi ea îndrăzneaţă – a lui La Fontaine: habar nu are de zgardă. E liber, liber, liber. (*Jurnalul fericirii*: 199)

Calitatea de personaj a lui Zacharias Lichter este interpretabilă. El este, mai curând, un avatar al figurii mitice ahasverice. Inspirată de un model real – Genu Ghelber –, această figură unică în literatura română dobândeşte, în plan fictiv, statut de „profet" sau, mai corect spus, de „antiprofet", pentru că trăsătura cea mai importantă a lui Zacharias Lichter este negativismul. Fizic, personajul se înscrie în categoria anti-modelelor, e urâţenia personificată – „făptura lui ciudată, de o urâţenie neverosimilă", „cu silueta lui groasă şi strâmbă", „atrăgând atenţia printr-

un aspect mizer, de cerşetor zdrenţăros, dar şi printr-o purtare insolită şi parcă ostentativă" (Călinescu 2004: 9) –, ceea ce trimite la ignorarea aspectului material, a *întrupării*, ignorarea sinelui, dispariţia figurii în spatele prezenţei spirituale. Din acest punct de vedere, Zacharias Lichter nu se construieşte numai pe o singură dimensiune:

> *Prea puţini ştiu însă că sub această înfăţişare se ascunde personalitatea incandescentă a unuia dintre ultimii coborâtori ai rasei marilor profeţi de altădată. De altfel, cercetate mai de aproape, înseşi aparenţele izbitoare care l-au transformat într-un soi de „personaj" îşi pierd în bună măsură caracterul lor pitoresc, sugerând mai degrabă un amestec enigmatic de angelic şi de monstruos…* (*Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*: 9)

Subordonat *spunerii*, personajul trăieşte numai prin actul de comunicare, urâţenia lui dispare sau este ignorată de către cei care îl ascultă, fascinaţi:

> *[...] întreaga lui făptură participă la efortul expresiei, pătrunsă parcă de necesitatea spunerii. Fascinante îi sunt mai ales mâinile, care aruncă în aer, cu repeziciune, semnele unui limbaj vizual misterios; atinse din când în când de teribila flacără a purităţii divine, umflate de arsura ei, dar niciodată retrase din dogorâtoarea ei zbatere.* (*Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*: 10)

Formula narativă adoptată de autor evidenţiază capacitatea reflexivă a personajului şi creează premisele pentru prezentarea unor ample reflecţii/meditaţii pe diferite teme – despre „flacără", „curaj", „imperiul prostiei", „copii", „poezie" etc. . Pretextul desfăşurării narative este reprezentat de evocarea unei personalităţi neobişnuite, de către un „biograf", voce narativă subiectivă, care prezintă impersonal, „viaţa şi opiniile" lui Lichter.

Predicile „profetului în deşert" (la propriu şi la figurat) transmit adevăruri încifrate despre condiţia umană, înţelegerea lor fiind posibilă numai pentru cei capabili să depăşească aparenţele. *Flacăra divină*, care îl atinge, subordonându-l, îl obligă să trăiască la alt nivel, incompatibil cu acela al umanităţii care se circumscrie limitelor cotidiene. Zacharias Lichter e portretizat sau se defineşte/capătă contur prin raportare la alte prezenţe. Perspectiva e, de obicei, antitetică. Leopold Nacht se situează, prin tăcerea absolută, la antipodul comunicării expansive a lui Lichter. Poetul-golan e „o forţă distrugătoare de mituri", în timp ce Zacharias Lichter e un creator „lucid" de mituri. Gândirii sterile a lui Adrian Leonescu, „foneticianul" obsedat de pronunţia perfectă, într-un efort steril şi inutil, i se opune efervescenţa creatoare, inventivitatea debordantă a lui Zacharias Lichter. Anselmus construieşte o lume care nu are nicio legătură cu realitatea, amăgindu-se şi încercând să scape oricărui determinism, negând, prin

această atitudine, existența lui însuși. În antiteză, Zacharias Lichter construiește lumi pornind de la realitate, pe care nu numai că nu o contestă, ci o supune propriului proces de interpretare, anulându-i caracterul constrângător. Singurul personaj pe care Zacharias Lichter îl respinge cu toată forța sufletească este doctorul S. Reprezentant al gândirii pozitive, raționale, doctorul S. stârnește în „profet" teama incontrolabilă de dezvăluire, de aflare a resorturilor propriilor procese mentale. Respingând-o, Lichter își acceptă nu numai condiția, ci și imposibilitatea de a i se sustrage. Pentru el, soluția evadării din sine nu este posibilă, deoarece „are conștiința autentică și gravă a absurdului existenței" (*Ibidem*: 77). În același sens al disoluției în propria persoană, semn al împăcării supreme cu sine, Zacharias Lichter teoretizează despre mască și semnificațiile ei:

> *În ceea ce mă privește – explica Zacharias Lichter -, am izbutit să-mi transform propriul chip într-o mască; fiind avantajat fără îndoială și de ceea ce toată lumea consideră imensa, respingătoarea, monstruoasa mea urâțenie. Căci – ați observat? – o mască trebuie să fie în primul rând – așa ne învață convențiile sociale – urâtă… Dar ce este urâtul? Durerea de care ne temem este urâtă; râsul de care ne temem este urât; adevărul de care ne temem e urât; or, eu sunt toate acestea. Și de aceea, chipul meu nu este numai o mască, ci* masca măștilor. (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*: 137)

Portretul personajului se compune din fragmente și se definește prin mobilitate. Titlul anunță caracterul „biografic" al scriiturii, dar rezultatul este o metaforă a existenței umane care are drept principală caracteristică libertatea interioară. „Viața" lui Zacharias Lichter e abia schițată, prin câteva detalii care fac trimitere la modelul mitic – „portretul", cerșitul pentru subzistență, însoțit de formula autoironică „Ajutați un biet metafizician" (*Ibidem*: 29), spusă „cu tonul cu care ar vorbi despre o groaznică infirmitate" (*Ibidem*: 29), prânzul în aer liber, „într-unul dintre parcurile sau scuarurile din centrul orașului" (*Ibidem*: 57), îngrijirea unei bătrâne pe moarte. „Piesa de rezistență" a biografiei sunt „opiniile" lui Zacharias Lichter, cu atât mai valoroase, cu cât aduc revelații.

Ultimul capitol, *Epilog: Zacharias Lichter și biograful său*, face trimitere la dublul mitic și la condiția particulară a personajului. „Biograful" și „profetul" sunt inseparabili, legați pentru totdeauna prin căutarea sensului existențial:

> *Credeam că mă iubești, îi spuse odată Zacharias Lichter celui despre care aflase că s-a apucat să-i compună biografia. De fapt, însă, tu nu te iubești decât pe tine: căci tu nu despre mine scrii, ci despre tine, substituindu-mi-te ca un mincinos și ca un nimicnic; și vrei să regăsești în mine toate mizeriile și neputințele tale și să le înnobilezi, să le cuprinzi în aerul arzător și sterp care înconjoară făptura mea.* (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*: 183)

Zacharias Lichter este un avatar al evreului rătăcitor în măsura în care menirea lui este să viețuiască/să supraviețuiască, indiferent de epocă, de timpuri şi de moravuri, purtând semnul „flăcării lui Dumnezeu" (*Ibidem*: 11) şi mărturisind despre revelațiile avute. O sugerează capitolul intitulat *Evreul rătăcitor*, trimitere livrescă la nucleul mitic. În romanul lui Matei Călinescu, Zacharias Lichter rătăceşte în căutarea libertății, prin eliberarea de povara trădării propriului eu şi prin întoarcerea, fie numai la nivel imaginar, într-un timp şi spațiu paradisiac:

> *Absorbit însă într-o lume a lui, impenetrabilă, Zacharias Lichter nu-şi dădea seama de nimic, realitatea imediată înceta să existe pentru el. Revenea la viața lui obişnuită, ca după o călătorie foarte lungă, cu un aer absent şi într-un fel abstract, privirea însă îi era limpede şi intensă, alcătuită parcă dintr-o concentrare de largi spații libere. Dacă era întrebat unde fusese, Zacharias Lichter răspundea pe un ton de glumă: «Din când în când mă simt obligat să redevin – dintr-o pură solidaritate morală – Evreul rătăcitor». Şi pe buze îi flutura un surâs îndepărtat*. (*Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter*: 111-112)

Condiția evreului rătăcitor este trăită ca stare de spirit, este interiorizată până la contopirea totală a sensurilor mitice cu sensurile propriului destin. Purtând „masca măştilor", personajul creat de Matei Călinescu este profet biblic, evreu rătăcitor, mag înțelept, nebun bufon, „cocoşatul", „craiul de Curtea-Veche". În acelaşi timp însă, nu este *totul*: nu e un profet autentic, dar nici nu-şi doreşte să fie; nu este *evreul rătăcitor*, dar îi trăieşte condiția. Contestă existența bunătății, a milei şi a răbdării ca virtuți ideale, dar le practică, fără a avea sentimentul idealului şi râzând grotesc de tot ce i se pare non-uman. Personajul sugerează ideea că a renunța la orice ataşament față de tot ceea ce e lumesc, de ceea ce *aparține*, a renunța la *a aparține* cuiva înseamnă a regăsi libertatea supremă, libertatea ca principiu.

„Cumplita închisoare a semnificației" (*Ibidem*: 184) în care „biograful" regretă, în final, că şi-a închis eroul, fără scăpare, este, ca în atâtea alte cazuri din roman, o sugestie de lectură. În realitate, Zacharias Lichter nu poate fi închis într-o semnificație, pentru că este el însuşi semnificația, e flacăra care îşi neagă modul de a exista, înghețând „tot ce atinge" (*Ibidem*: 185). El este, cu alte cuvinte, începutul şi sfârşitul propriei semnificații de personaj literar, dobândind autonomie tocmai prin intrarea în cercul vicios al (auto)interpretării. O replică a lui Zacharias Lichter adresată „biografului" poate reprezenta un comentariu metatextual al condiției personajului mitic – „La urma urmelor – reluase el, pe un ton mai liniştit – , ca să fiu consecvent cu mine însumi, ar trebui să-ți fiu chiar recunoscător: orice-ai fi scris în cartea ta, simplul fapt că ea există mă pune față în față cu propriul meu eşec; şi poate cu propria mea moarte..." (*Ibidem*: 152) – şi o nouă posibilitate de interpretare a mitului: Ahasverus nu există decât ca imagine evocată de martori, nu

ca întrupare. Dobândind statut de personaj în romanul călinescian, evreul rătăcitor nu mai este figură mitică evocată, ci purtătoare de biografie. Această nouă condiție poate semnifica, „mai mult sau mai puțin", o moarte, în sensul întreruperii unui mod de a exista anterior.

5.2. Particularitățile intertextualității mitice

Romanul lui Matei Călinescu stabileşte o relație intertextuală de tip particular cu nucleul mitic. Invarianților minimali – revelația „flăcării lui Dumnezeu", rătăcirea – li se asociază sensuri conotative. „Flacăra lui Dumnezeu" înlocuieşte blestemul cristic, adâncindu-i semnificația. Zacharias Lichter e colportorul mai multor revelații, îşi universalizează discursul. Trăitor într-un spațiu limitat (în antiteză cu spațiul rătăcirii ahasverice), personajul lui Matei Călinescu rătăceşte la nivel „metafizic" şi duce la alt nivel de semnificație destinul personajului mitic. Zacharias Lichter înțelege că o ieşire în afara sinelui nu este posibilă şi de aceea rătăcirea lui se desfăşoară „*à travers* soi" (Brun: 158) şi este luată ca atare. Păstrând una dintre funcțiile esențiale ale prototipului – a *spunerii* – Zacharias Lichter disimulează, dar şi dezvăluie filiația mitică, într-un discurs ale cărui sensuri profunde îi sunt accesibile numai cititorului inițiat.

În roman, mitul este un pretext narativ. Relația de intertextualitate implică distanțarea de textul fondator până la reducerea maximă a invarianților. Şi totuşi, chiar în aceste circumstanțe, „forța arhetipală" a mitemelor valorificate subordonează, sincretic, sensurile adiționale, asigurând consonanța cu structura mitică fondatoare.

Unul dintre sensurile mitului pe care îl explorează romanul analizat se referă la condiția omului fără patrie. Sintagma evidențiază non-apartenența la o realitate determinată geografic a personajului principal, consecință a modelării după un tipar spiritual arhetipal, care exclude posibilitatea fixării într-un spațiu. Consecință a blestemului cristic, rătăcirea implică, în primul rând, părăsirea spațiului familiar, a *locului* personal, înscris într-o anumită ordine cotidiană. *Semnificația* spațiului familiar se revelează pe parcurs, pe măsură ce procesul de distanțare îl obligă pe exilat să se detaşeze de contextul formator. În altă ordine de idei, rătăcirea presupune asumarea condiției celui exclus. Rătăcitorul nu aparține niciunui spațiu, niciunui timp. El nu se află nicăieri acasă.

Textul fondator al mitului nu valorizează această dimensiune a experienței ahasverice. Personajul mitic îşi primeşte pedeapsa, se rupe de contextul familiar, părăsindu-şi familia şi oraşul natal, dar centrul de interes al relatării sale este reprezentat de exprimarea regretului pentru atitudinea manifestată în raport cu Iisus. Conştient că nu poate alege să-şi trăiască altfel destinul, Ahasverus îşi asumă condiția omului fără patrie, exclus din viața oricărei comunități, pentru că nu poate rămâne mai mult de trei zile într-un loc.

Estomparea legăturilor cu spațiul familiar transmite şi alte semnificații față de modelul mitic. Zacharias Lichter este un om fără patrie, în ciuda menționării frecvente a Bucureştiului ca unic spațiu al peregrinărilor personajului. Limitele exterioare nu au nicio importanță, pentru că el trăieşte, de fapt, numai la nivel interior. În spațiul simbolic, nelimitat, al propriului eu, explorat cu fiecare meditație pe tema condiției umane, Zacharias Lichter nu trăieşte drama disocierii. Neataşat de vreun spațiu exterior, personajul nu-şi asumă condiția exclusului. El este un om fără patrie în sensul universalizării, al apartenenței la un *niciunde*, care nu se individualizează prin *locuire*. Zacharias Lichter nu are o casă pe care să o părăsească. El „locuieşte", pe rând, într-un garaj, în parcuri, într-un arbore (unde se simte mai aproape de Dumnezeu). Singurul obiect care îi aparține este o *Biblie* dăruită de o vecină pe care o îngijeşte când este bolnavă. Casa lui este lumea întreagă, pe care şi-o însuşeşte fără complexe de inferioritate, stăpânind-o prin forța cuvântului şi a meditației. El alege, într-un stil propriu, trăirea în afara unui spațiu care ar putea fi apropriat. Pentru Zacharias Lichter, Bucureştiul nu e decât decorul pentru spectacolul propriului eu. La fel de bine, decorul ar putea fi altul, libertatea interioară a personajului nu ar avea de suferit.

6. Concluzii

În ordinea relevanței pentru receptorul contemporan, trăitor sub semnul rătăcirii (care, pentru Michel Maffesoli, se manifestă prin imposibilitatea aproprierii unui spațiu, iar pentru Jean Brun prin obsesia călătoriilor), Zacharias Lichter reprezintă în mai mare măsură decât antecesorul mitic un dublu fictiv. Personajul lui Matei Călinescu se defineşte în raport cu nucleul ideatic pe care îl simbolizează imaginea evreului rătăcitor, dar interiorizează condiția rătăcitorului, într-o metamorfoză a sensurilor implicând, în egală măsură, alienarea şi conservarea. Îl îndepărtează de Ahasverus autoreflexivitatea, autoironia, meditația asupra semnificației propriei vieți. În acelaşi timp însă, acest personaj conservă câteva dintre trăsăturile definitorii ale figurii mitice: umilința, trăirea sub semnul revelației, acceptarea propriei condiții, lipsa de interes pentru apartenența la un spațiu. Mobilitatea figurii mitice susține devierea sensurilor mitice, iar dacă Zacharias Lichter poate fi considerat un avatar al evreului rătăcitor, condiția apatridului este un sens pe care mitul îl dezvoltă în literatura contemporană.

ACKNOWLEDGEMENT

This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646]

SURSE

Călinescu, Matei, 2004, *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, Iaşi, Polirom.

BIBLIOGRAFIE

Anderson, George K., 1965, *The Legend of the Wandering Jew*, Hanover, Brown University Press, University Press of New England.

Bidu-Vrânceanu, Angela, Călăraşu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaş, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, 2005, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Nemira, ed. a II-a.

Brun, Jean, 1976, *Les vagabonds de l'Occident. L'expérience du Voyage et la Prison du Moi*, Paris, Desclée.

Călinescu, Matei, Vianu, Ion, 2005, *Amintiri în dialog*, Iaşi, Polirom.

Chauvin, Danièle, 2005, *Hypertextualité et mythocritique*, în vol. *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Phillippe Walter, Paris, Imago.

Chevrel, Yves, 2003, *La Bible à l'épreuve du mythe*, prefaţă la vol. *Figures mythiques. Figures bibliques. Ambiguïtés et réécritures*, coll. Coup d'essai, texte editate de Cécile Hussherr şi Emmanuel Reiber, Paris, Rue d'Ulm.

Cifor, Lucia, 2006, *Principii de hermeneutică literară*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza".

Culianu, Ioan Petru, 2002, *Jocurile minţii. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Iaşi, Polirom.

Durand, Gilbert, 1987, *Permanence du mythe et changements de l'histoire*, în vol. *Le Mythe et le Mythique*, Cahiers de l'Hermétisme, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, coll. „Poétique", Paris, Seuil.

Léonard-Roques, 2008, Véronique, *Avant-propos* la vol. *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, coll. Littératures, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.

Macoby, Hyam, 1986, *The Wandering Jew as Sacred Executioner*, în vol. *The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, edited by Galit Hassan-Rokem and Alan Dundes, Bloomington, Indiana University Press.

Maffesoli, Michel, 2006, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde.

Maguet, Frédéric, 2001, *Le Développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe*, în *Le Juif errant. Un témoin du temps*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme & Adam Biro.

Siganos, André, 1993, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF.

Steinhardt, Nicolae, 1992, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia.

Thibault Schaefer, 1994, Jacqueline, *Récit mythique et transtextualité*, în vol. *Mythe et création*, Lille, Pierre Cazier, Presses Universitaires de Lille.

BATTLE LINES, SELF-DENIAL AND RELATED MATTERS: IDENTITY ISSUES OF A BROKEN SOLDIER

Milica GRUJIČIĆ
Graduiertenkolleg 1412 – Kulturelle Orientierungen und gesellschaftliche Ordnungsstrukturen in Südosteuropa, Friedrich-Schiller-Universität, Jena

Articolul de față studiază comportamentul psihologic al eroului în trei romane născute din experiența războiului. Pline de neliniște şi revoltă, aceste romane reflectă experiența directă sau indirectă a unor autori care joacă un rol central în deschiderea de noi căi în literatura europeană modernă – Liviu Rebreanu, Miloš Crnjanski şi Ernst Jünger. Obiectul analizei noastre comparative sunt protagoniştii romanelor „*Pădurea spânzuraților*, *Jurnal despre Čarnojević* (Dnevnik o Čarnojeviću) şi *Foc şi sânge* (Feuer und Blut). Accentul principal al cercetării e pus pe lupta interioară a personajelor şi pe rezistența lor față de război şi de lumea deformată, pe oscilațiile lor şi pe negație. Atingerea păcii interioare, a libertății şi a salvării lui Apostol Bologa, Petar Rajić şi a soldatului din opera lui Jünger ne conduce spre esența problemei identității lor, problemă care se află în centrul preocupărilor noastre.

Keywords: Primul război mondial, Rebreanu, Crnjanski, Jünger

1. World War I as a personal experience

World War I literature speaks the language of anger and frustration, hopelessness and sorrow. This doesn't come as a surprise, since the World War I brought unprecedented suffering, concussion and destruction to the whole European continent. Years of pain, hunger and death, as well as emotional experience of war devastation cut deep into the hearts of people as nothing before. Historians correctly point out that the reason for this lies in the fact that this war was impersonal and very effective, reached immeasurable proportions and resulted in horrendous loss of human life.

The intensity of despair of wartime authors had to be reflected in their writings, for they were not only its spectators, but often its participants and we may easily say its victims. In a desire to emphasize their anti-war attitude, they wrote in a sharp, eruptive and critical manner. Many of them put an accent on psychological

or often irrational features of their novels. There were authors, on the other hand, who went as far as to apotheosize war to almost unbelievable proportions, giving support to the utopia of nationalism and/ or appealing for the return of the Original Man.[1] In the course of this paper we shall see how some wartime authors used their pen to describe the war and the shattered world they were part of.

Our intension is to focus on the protagonists' psychological insights in three different novels which originate from the war atmosphere. Rendered with defiance, insurgency, restlessness and resignation these novels reflect the thought-provoking inner experience of their authors, who take central stage at opening new paths of the modern European literature. Those authors are Romanian Liviu Rebreanu, Serbian Miloš Crnjanski and German Ernst Jünger. Crnjanski and Jünger experienced the war as soldiers of the Austro-Hungarian army, fighting in trenches, fields or woods, ending up in hospitals. Jünger managed to escape death countless times, even though he took a bullet at total of fourteen. For his extraordinary engagement on battlefields he was presented with the highest order of the German army, the *Pour le Mérite*, by the Kaiser himself. Crnjanski was mobilized when he was seventeen years old. He fought in Galitia until he got ill and was hospitalized. Rebreanu also started his career in Austro-Hungarian army, but decided to give it up and emigrate to Bucharest in 1909. During World War I he earned his living as a journalist at the Romanian daily newspaper *Adevărul*. His wish to enlist in the Romanian army didn't come true because of his birth in Transylvania and for being a self-exiled Austro-Hungarian he was arrested and detained by the Germans in occupied Bucharest (see more: Spariosu, 1997: 170).

The paper gives attention to the novels "The Forest of the Hanged" (Pădurea spânzuraților), "The Diary of Čarnojević" (Dnevnik o Čarnojeviću) and "Fire and Blood" (Feuer und Blut), which brought our authors instant fame. Having an autobiographic character, an original expression and a certain dose of ecstatic quality these novels were welcomed with a great success shortly after the war: the novel entitled "The Diary of Čarnojević" was published in 1921, the first issue of "The Forest of the Hanged" appeared one year later – 1922 and the novel "Fire and Blood" reached its readers in 1925.

2. The question of identity of a broken soldier

The novels are based on personal experiences of their authors, as we have already pointed out. "Fire and Blood" is a war diary of Ernst Jünger; it represents a vivid documentary of his experience in the first days of the final German Spring Offensive in 1918. With apocalyptic scenes of battles and marches Jünger represents here the World War I in all its intensity. This is just one in the series of Jünger's essentially autobiographical war diaries, such as "In Storms of Steel" (In Stahlgewittern), "Battle as Inner Experience" (Der Kampf als inneres Erlebnis) and

[1] Germ: *Urmensch*. See more: Neaman 1999: 27.

"Copse 125" (Das Wäldchen 125). There are those who regard Jünger as a militarist or deny the literary value of his 1920's writings, for the author didn't approach World War I with a pacifist attitude. Indeed, Jünger emphasized battles, strategies of his army and its attacks. In his thorough study on Jünger and his writings Neaman points out that this apotheosizing of the war experience represents Jünger's justification of the enormous loss of life on battlefields and spreading the German nationalistic thought (Neaman 1999: 26-27). The question on Jünger's national and military affinity, however, won't be of our primary concern, for this could extend the limits of our survey indefinitely. Instead we shall focus on Jünger's inner experience in the trenches, his inability to cope with his feelings and his attempt to escape into self-denial, for this proves to be an effective weapon against the depressing war reality.

Our diarist glorifies the battlefield actions of Austro-Hungarian troops, which he is part of. He suffers from strong idealogization that prevents him from reaching a fuller understanding of the war. Any careful observer will read the diary in the following key: it shows the process by which people are dehumanized; it reveals the absurdity of the war and the inability of its young writer to reach his emotional stability or moral maturation. The glorifying of the battles is therefore not to be judged, since it is provoked by heavy turbulences in the mind of the diarist.

Miloš Crnjanski belongs to the new generation of Serbian rebellious poets. In 1919 he published his first volume of poetry, "Lyrics of Ithaca" (Lirika Itake), an elegiac reaction to the horrors of the warfare. His novel "The Diary of Čarnojević" has similar lyrical tendencies and is written in the narrative form of confession, of a diary. Crnjanski tells the story of a broken soldier, Petar Rajić, who returns home, but finds emptiness. His mother is dead, his marriage is over and he suffers from consumption. He doesn't have anything to live for: "Autumn and meaningless life" (Crnjanski 2004: 5) – starts the confession of Petar Rajić with resignation. A few lines later he asks himself: "Where is the life?" (*Ibid.*: 5). Searching for this answer the reader wanders together with the main character through the thick layers of his memories, through the cold, repressing reality and fluttering dreamy images. The action covers the period between two autumns – the autumn in the immense, warm, red woods of Poland and the autumn where he has no hopes left (he left the hope to his wife). The only consolation is the sky, which he will look at and smile to, when the time comes. His quest for the meaning of life on Earth is finally over.

Rajić recalls the scenes from the war, from his childhood and youth and intersect them with his thoughts, which change chaotically, with no chronological order whatsoever. The author uses hidden associative bounds, which make the narrative expression dreamy and blurry. The reader gets an impression, that the confession of Petar Rajić represents nothing more but his hesitant try to face the real world, moreover, his denial of this world. The focus on the emptiness in his inner being and the attempt to face the reality raises the question of one's identity, his self-realization and his relation to the society, to himself.

"Ion" (1921) is the name of the novel that made Liviu Rebreanu famous. One year later this promising young author published another novel which caught even more public attention: "The Forest of the Hanged". The novel is modelled after the fate of his brother Emil, who deserted from the Austro-Hungarian imperial army and was therefore executed.

The main character is Apostol Bologa, a young artillery officer, who is confronted with a moral dilemma: should he be faithful to the Austro-Hungarian army, or to his Romanian legacy? This irreconcilable gap between two poles of his life, as well as the war he experiences are no fruitful soil for forming an emotionally stable personality he is supposed to become. Sent to the Romanian front, Bologa feels at the very least uneasy; he becomes more and more obsessed with an idea of desertion. One night, leaving his pistol behind, he runs away towards his countrymen's lines. His desertion attempt ends with him being caught and condemned to death. Apostol Bologa welcomes his death sentence with a sense of relief, for he has finally found himself, the love and the meaning of life.

2.1. Choosing death instead of fighting against other human beings

Being torn between two opposite sides makes Bologa run into his self-denial. This is a cosy place, where he can simply forget one side of his, where he can acknowledge only one part of his being. One must immediately think of the first pages of the novel, which show Bologa as an assiduous young officer, proud to be a part of Austro-Hungarian army. When Otto Klapka, the new artillery captain, (revealing his disapprovement of war) shows pity for his fellow countryman Svoboda, Bologa, whose sense of loyalty towards his army dominates, counters proudly: "The war snatched me from the midst of my studies at the University, where I had almost lost touch with real life, but it did not take me long to wake up, and now I realize that war is the real generator of energy" (Rebreanu 1967: 16). At this point Bologa denies his earlier life and accomplishments, his Romanian descent. He is convinced that what he does and the side he belongs to is right. He will, however, eventually find out that the war knows no right or wrong, for the war itself is wrong and gives nothing more but emptiness. The right side is actually way beyond taking any sides in conflicts, especially at war. After an execution of the deserting Czech officer, he starts to doubt his once strong belief of the war being a "generator of energy". From this point on Bologa consciously seeks reconciliation between "imperialistic and nationalistic loyalties" (Neubauer 2004: 182). The Czech captain Klapka, the Russian Cervenco and the Hungarian girl, Ilona, incorporate the essential ingredients for this reconciliation, they are the answer to Bologa's emotional difficulty that unfolds in his soul. Thanks to their honesty, clear-mindedness, simplicity and purity Bologa raises his voice against lies, war or taking sides. Bologa now votes for an integration, (above all for integrative love[2])

[2] Term borrowed from Neubauer (2004:182).

instead of any polarization. That is why he won't be able to sentence the peasants from Gyimes for spying at the end, he will rather choose to become a deserter himself. This is no act of a coward, but an act of a man, who has indeed become a human, who has solved his identity issues. His affection for the Hungarian peasant girl Ilona is the first step towards his identity and this integrative love that knows no ethnic or social differences. The desertion is his next step. The reader will trace an aimless wandering of Bologa through the no man's land. Spăriosu (1997: 176) is right when he connects this wandering of Bologa with its symbolic meaning: Bologa doesn't want to take any more sides, as already pointed out. If he joined the Romanians he would simply flip the coin to another side, which wouldn't change anything. Instead he chooses to stay in this no man's land, on this "border between his two worlds" forever (*Ibid.*: 176). Since he is forced to choose, he chooses death instead of fighting against other human beings, no matter what side they are on. His deserting action and subsequent death can therefore be considered as an act of humanism.

2.2. The poetic philosophy of Sumatraism as a remedy against lethargy

Let us return to Rajić and take a glimpse at his path and the question of his identity. Unlike the diarist Jünger or young officer Bologa at the beginning of the novel Rajić understands the tragedy of the devastating war. Although it is officially over, it lives still through Rajić's memories: This representative of the "lost generation" drags from one battle field to another, from one town to another, with only one task whatsoever – to survive. The enemy bullets make little difference between this day and the next one. Nevertheless there is something on these battle fields, in these trenches that keeps him alive and warms his cold heart: the thought of red trees, golden leaves and blue sky. In this sense the diarist Rajić writes: "And the prison, the army drills and smelly barrack, full of lice and darkness, interests me so little. I am in love with these waters, the trees behind the wall, that vanish in the yellow and green swamps, where the grass is so soft, roasted and warm" (Crnjanski 2004: 5).

As already said, Bologa's fellow officers and Ilona play the key role in the metamorphosis of his soul and finding the meaning in his life. In "The Diary of Čarnojević" this role is given to Rajić's nameless doubleganger[3]. Before meeting

[3] The question of the name and identity of Rajić's doubleganger has been analyzed by length and breadth in the literary discourse. The critics are divided when it comes to his name: some name him Čarnojević, after the name in the title. Some, on the other hand, claim that he has no name. Since we support the second theory, we shall refer to him only as *doubleganger* or *The Dalmatian* in the course of our paper. According to this second theory the name Čarnojević from the title refers to Petar Rajić, it figures as his second name. Moreover we dare to claim that *Čarnojević* from the title represents not only Petar Rajić, but any human being condemned to eternal

this extraordinary Dalmatian, Rajić felt a deep connection to the nature, but only after their meeting Rajić was able to understand this connection and to give it its name and purpose. This illusionary friend preaches the philosophy of Sumatraism[4], where everything is connected and interdependent: The Dalmatian yearns for a plant on Sumatra, wishes to transform himself in it. He says that his thoughts depend on one grave on an unknown island far away (Crnjanski 2004: 86). One tree depends on "his health, his victory, his singing" (*Ibid.*: 88). The Dalmatian dreams of distant mountains and believes in "blue coasts, where his faith rests" (*Ibid.*: 90). His sumatraistic thoughts have the strength to beat the war fatigue and numbness. Nevertheless they cannot be very effective unless they are accompanied by a smile: "Gentlemen, smile, maybe someone on Sumatra will feel it", says the Dalmatian (*Ibid.*: 94).

Thanks to his doubleganger Petar Rajić has found the cure for the tragic feeling of war – the unity with nature, the smile, the irony. Our protagonist will smile when he looks at the sky, for the sky is a resting place of his consolation. The sky conceals the meaning of life, integrative love, freedom, and better future: "There will come a better century after us, it always comes" (*Ibid.*: 134). Rajić is now in possession of a secret of life: with smile and faith in better times one can conquer grim reality; in the sumatraistic visions and love towards the leaves and big blue sky one can find the meaning.

Having an ability to determine themselves towards the life, to make their beliefs and decisions happen, Bologa and Rajić show that they have gained their self-awareness, which is the main attribute of one's identity. Yet their paths on this journey of identity-discovering went in different directions, making them therefore quite different: Petar Rajić smiles to clouds and flowers. He is in love with nature, its waters and trees. This is the only remedy for the lethargy Rajić falls into, but he, instead of loving other people like Apostol Bologa, loves leaves and the sky: "I don't want to be loved anymore. I don't want to be grateful to anyone and I will run away from her. I miss my homeland, just to look at it, to muck it, to lie under its leaves." (Crnjanski 2004: 128). One can also easily observe that narrators in "The Forest of the Hanged" and "The Diary of Čarnojević" constantly focus on

wandering, any eternal traveller who has nothing to hope for, any exausted fighter who knows only of destruction and anger. In light of this consideration is the faith of Čarnojević actually the faith of a whole nation, condemned to suffering.

[4] Sumatraism is a philosophy of the Serbian author Miloš Crnjanski – his attitude towards life that he mentions in many of his writings. The name comes from his poem "Sumatra" (1920). The roots of Sumatraism lie in the feeling of hopelessness and thoughtlessness in dramatic afterwar years. The philosophy of Sumatraism represents the connection between all opposites, between outland and homeland, real and unreal, peace and restlessness, between that what we hold in our palm and that what we shall never possess. In this sense longs Petar Rajić in his eager desire to overshadow the repressing after-war reality for faraway islands, ice cold seas and red snow.

oscillations of the main characters, Apostol Bologa and Petar Rajić. One shouldn't be fooled, however, thinking that their oscillations have the same quality: when Bologa oscillates between army and national devotion, he comes to an end finding a solution in death. The oscillation of Petar Rajić, however, goes between the war nightmares and the sumatraistic dreams and doesn't end.

2.3. Escape to mystic experience

One may wonder what happens to those tired soldiers, who don't know Bologa's or Rajić's secret? What do they feel? Who do they love? Are they in denial? We believe the following lines can answer these questions: The diarist Jünger joins the army with much enthusiasm. It's no wonder he glorifies the severity of battle, the comradeship of soldiering, gun racketeering. It isn't surprising he sees the war as the only true test of man. He holds on to a bitter national pride, seeks power, demands victory and puts his soldier duty in the first place: "[...] we know that man fulfils his greatest and most natural duty with the highest degree of satisfaction. The carefree courage of a soldier reflects one deep wisdom, where the war itself speaks and great source of red blood magically paints its colored images" (Jünger 1929: 46). In the short term, he doesn't notice that the war by its nature unconditionally brings everyone's tragedy and anticipates everyone's defeat.

The diarist proudly shares his perception of battles and trenches with the spectators and describes the scenes of violence and destruction with accurate, icy aloofness. The careful eye of an observer won't miss the fact that the diarist-soldier here is unable to come to terms with his feelings. He lacks emotions, there is only numbness: "How many of our soldiers have fallen until now and how many of them are now lying dead, how many of them are bleeding in lonely trenches or have already been bandaged by the doctors of enemy divisions - that we don't know. But we don't care; for pity and saying goodbye with the dead will be plenty of time later" (*Ibid.*: 107). Neaman points out that in describing this explosive brutality he discovers the "dark and shattered reality" of the war (Neaman 1999: 28). Let us go further and claim that our diarist refuses to accept the reality he is in and the person he has turned to. Desire to kill and hatred are all he possesses when faced with war brutality. The constant anticipation of death, his wish to stay alive and to dodge the danger push him into denial. He lives through some kind of a mystic experience, feels as if he was in a dream: "I have lost the ability to be surprised; things come into my observation field naturally as in a dream" (Jünger 1929: 81). On another occasion he compares the battle sights with "bloody, dark and fire red dream" (*Ibid.*: 226). It is quite obvious, that our diarist doesn't want to be aware of the state he is in, so he subsequently makes dreamy images out of brutality of the war. Living in his own reality he doesn't have to choose between right or wrong. This denial, however, brings one more thing with it: the diarist is

unable to distinguish between rational and irrational, hence he is willing to throw his gun away and give resistance to the enemy with his bare hands (*Ibid.*: 169).

According to the oscillating principle this diarist is torn on the battlefield. One side of his makes him a soldier who doesn't lack a patriotic fervor. The other makes him a vulnerable human being who cannot stand the unbelievable pressure of war. Even the title "Fire and blood" suggests the divided inner being of his: The fire symbolizes war, machinery, glory, victory and fulfilling one's duty. Blood, on the other hand, stands for tragedy, victim, vulnerability and the consequence of fulfilling one's duty. By naming his diary "Fire and blood" our diarist admits that he is troubled by defining his identity. He is trapped, for he feels like a victor and a victim at the same time. Contrary to Bologa's or Rajić's case this combining of two opposites cannot solve his identity issues; moreover – it makes any solution impossible!

3. The reconciliation of opposites

When reading these novels written by Rebreanu, Crnjanski and Jünger one may immediately point out that our authors give a lot of attention to the opposites and their union. We can certainly say that Bologa or Rajić became personalities only then, when they connected the opposite poles in their lives: Bologa refused to take any more sides; he found the solution in the integrative love. The struggle with memories and post-war everyday life Rajić solved in his own way, transcending them with etheric images of the sea, sky and woods. The diarist in "Fire and blood" also connected opposites and escaped to mystic experience. He didn't, however, gain the self-awareness that forms his personality. One is easily convinced at this: After describing the war as a "bloody dream", the diarist admits: "It is going to take quite a while, until the awareness conquers that dream" (Jünger 1929: 226).

The union of opposites can actually be observed on many strata of our novels: from the thematic, over the formal plan, all the way to the time and local frame, or conception of the characters. Let us name some of them: Bologa divides his world into two halves -"one of love and one of hatred" (Rebreanu 1967: 204). As long as the world is cut in two, Bologa's heart has to remain "tainted with hatred" (*Ibid.*: 205). There are two more legacies Bologa is trying to reconcile: the one of ardent mysticism of his mother and the fanatical nationalistic one of his father. We can easily notice that the "holly war" of his countrymen is opposed to the internationalism of Bologa's friend, the lieutenant Varga, who wishes all nations to fight for the empire against a "common foe". Moreover, Varga himself is Bologa's friend, but also an opponent at the same time. Similar ambivalent feeling can be recognised in Bologa's attitude towards Hungarians: he breaks his engagement with Martha, because he catches her flirting with a Hungarian officer and then, just before his execution, he marries a Hungarian peasant girl.

"The Diary of Čarnojević" starts with opposites: the pessimism of Schopenhauer vanishes in the description of the jolly Day of St. Veit's. The whole novel represents the change of gray war images and scenes of the life in peace. In one moment we see the church bells of Vojvodina, in the next one we are the participants of the battles in the Galitian woods. The narrator describes his days in the hospital and then goes to the romantic episode with two girls, Maria and Isabelle. The war adventures are at the present, the stories about the childhood in the past. It is interesting to observe that the stories of the life in peace are also subjected to the contrast: the narrator contrasts the death of his mother with the story about his wedding, the illness and lying in bed are contrasted with the frequent travels.

Jünger's diarist alternates between dream and reality. Like Rajić the diarist rotates light and darkness, day and night, summer and winter very easily. The "boiling blood" he opposes to "cold, calculating common sense" and adds: "These are two kingdoms, whose actions intersect in a quite unusual manner (Jünger 1929: 84). He glorifies the machinery: a soldier – a construction made of flesh and blood, needs another one made of materials, for only the unity of these two opposites will make a "well functioning mega-machine". The most distinctive, however, is the diarist's ambivalence between numbness and sensible feelings: he spends every day in trenches, watching and seeding death, nevertheless, he rejoices the following day he will live through. On the battle-field, where death is an omnipresent reality, the diarist notices: "The conversation becomes loud and fiery and the laughter more carefree" (*ibid.*: 30). We notice here the similarity to Rajić's case: the laughter beats the powerlessness of a human being in the face of the destructive nature of war.

4. Bringing peace to the struggle of life

It is common knowledge that at war one loses his identity. All what's left of life lies in ruins; the past is as good as gone, there is no acceptable present and the future is uncertain. Our protagonists are hardly an exception to this rule. The intention of our paper was to shed light on the ways Bologa, Rajić and Jünger deal with life, with their identity issues. We have shown that their striking oscillations and self-denial go to the heart of the question of their identity. We have also established that one becomes a whole personality only then, when the self-awareness is gained and when the opposite poles in life are reconciled. We felt, however, we should go beyond the identity representation and show the union of opposites in its breadth, for it seems to be the basis of our novels.

We have tried to put an accent on the guilt the protagonists feel as war executors and/ or their wish to substitute the tragic feeling with a sense of relief. Bologa, Rajić and Jünger need to escape from this world based on hatred and killing. In Bologa's case death serves as a passage way from it. Rajić and Jünger demonstrate the other way of bringing peace to the struggle of life destroyed by

war: they escape to places where they feel no pain and they won't be judged. The world armed with hatred is no longer of their concern.

BIBLIOGRAPHY

Batchelder, David Dean, 1997, *Personal identity, existentialism, and moral responsibility: the connections between personal identity and moral responsibility*, Minnesota, Honors Paper McAlester College.

Crnjanski, Miloš, 2004, *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd, Politika - Narodna knjiga.

Jünger, Ernst, 1929, *Feuer und Blut – ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht*, 4. Aufl. Berlin, Frundsberg Verlag.

Neaman, Elliot Yale, 1999, *A dubious past: Ernst Jünger and the politics of literature after Nazism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Neubauer, John, 1994, *1918 – Overview*, in: Cornis-Pope, Marcel/ Neubauer John, 2004, *History of the literary cultures of East-Central Europe: junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries*, Comparative History of literatures in European languages, Amsterdam, John Benjamin's Publishing, pp. 177-191.

Norris, David, 1990, *The novels of Miloš Crnjanski: an approach through time*, Nottingham, Astra Press.

Rebreanu, Liviu, 1967, *The Forest of the Hanged*, Translated by A. V. Wise, London, Owen Publisher.

Rebreanu, Liviu, 2010, *Pădurea spânzuraților*, Bucureşti, Litera International.

Spăriosu, Mihai I, 1997, *The wreath of wild olive*. *Play, Liminality and the Study of Literature*, New York, State University of New York Press.

CONTRASTIVITÉ DANS LE DISCOURS STÉRÉOTYPÉ DE LA DÉLINQUANCE (FRANÇAIS-ROUMAIN)

Valentina Gabriela HOHOTĂ
Université de Craiova / Université de Bourgogne

Le but de la présente étude est de s'éloigner d'une analyse lexicologique du langage carcéral et de se concentrer sur l'analyse du milieu sous l'aspect sociolinguistique. Cela implique un double regard sur la communauté linguistique en question. Un premier point de notre démarche se concentre sur les éléments culturels qui caractérisent les deux milieux (français et roumain). Pour les deux milieux des traces de ce phénomène sont visibles même au niveau des éléments qui constituent le lexique: des termes religieux pour les détenus roumains; des termes appartenant au domaine culinaire dans le cas des détenus français. On envisage aussi dans notre discussion de l'explication des relations horizontales et verticales (de dominance) qui s'établissent entre les détenus et les situations où elles se manifestent. Milieu fortement hiérarchisé, la prison impose au sujet parlant la construction de son identité discursive selon le statut social qu'il a « dedans ». Nous parlons dans cette situation d'une identité qui se construit autour de deux pôles représentés par l'adoption du langage carcéral et l'acquisition de la compétence de communication au sein de la communauté linguistique cible.

Mots-clé: communauté linguistique, contrastivité culturelle, identité discursive, stéréotypie linguistique, discours commun et carcéral.

1. La méthode de travail

Comme méthode de travail, nous nous appuyons sur les entretiens avec les détenus français et roumains, en utilisant la technique du « récits de vie ». Elle implique trois facteurs interdépendants « le pôle Informateur ; le pôle chercheur et le pôle Entretien » (Teodorescu 1998: 14). Tous ces facteurs sont liés par *l'écoute attentive* qui assure, d'une part, une recherche correcte du point de vue méthodologique et, d'autre part, un lien humain entre le chercheur et son sujet.

La technique du « récits de vie » est applicable aux études empiriques et concerne la présentation autobiographique du sujet impliqué. Celui-ci accomplit

dans une certaine mesure son identité en étant sujet parlant (il présente les situations de vie à l'aide du nouveau discours), mais acteur social à la fois. Cette technique aide le chercheur à connaître la perception de son sujet sur : lui-même / les autres détenus / les surveillants ; le milieu carcéral/ la société qu'il a quittée pour un certain temps.

Notre recherche se fonde sur plusieurs récits de vie. Nous avons besoin de détenus pour chaque catégorie délimitée. Ce qui rend un peu particulier notre milieu de recherche, vu en son ensemble, c'est son homogénéité relative. Nous pensons ici au fait que les détenus arrivent et quittent la prison après avoir purgé la peine, ce qui implique un permanent processus d'adaptation au sein de la communauté.

Nous nous appuyions sur les « variables sociales » (Calvet 2011: 26) qui nous conduisent vers d'une répartition des détenus selon l'âge – environ 45 ans / environ 21ans; le degré d'instruction – plus ou moins instruits (école primaire – collège vs. lycée – études universitaires); la période passée dans la prison – anciens (plus de 7 ans purgés)/ récemment arrivés dans la prison (0-2ans purgés); le gendre – hommes/ femmes.

2. Cadre théorique

Le but de notre étude est de s'éloigner d'une analyse lexicologique du langage carcéral (domaine sur lequel nous nous sommes concentrés en vue de la rédaction du mémoire de master) et de se concentrer sur l'analyse du « milieu » sous l'aspect sociolinguistique. On part dans notre recherche de l'analyse de la communauté linguistique du point de vue des relations interhumaines. Nous soutenons la définition de la notion de *communauté linguistique* offerte par L. Bloomfield, définition selon laquelle « une communauté linguistique est un groupe de gens qui agit au moyen du discours » (Bloomfield 1970: 44).

Les lignes qui suivent se concentrent sur les types de relations identifiées lors de nos entretiens avec les détenus et sur leur manière de se manifester. Le milieu carcéral est un milieu fortement hiérarchisé, phénomène qui se manifeste par les couples: surveillants - toutes les catégories de détenus; détenus anciens – détenus anciens; détenus anciens - détenus récemment arrivés.

Il y a deux types de relations à discuter:

a. *horizontales*, manifestées entre les détenus ayant le même statut dans la prison (détenus anciens – détenus anciens ; détenus récemment arrivés - détenus récemment arrivés);
b. *verticales*, « de dominance » (avec leurs situations de communication ritualisées ou non) manifestées entre des personnes ayant des statuts différents au sein du milieu : surveillants – toutes les catégories de détenus ; détenus anciens – détenus récemment arrivés dans la prison.

La perspective sous laquelle nous étudions le milieu carcéral impose un double regard sur la communauté linguistique en question. Un premier point sur lequel notre démarche se concentre est la discussion des éléments culturels qui caractérisent les deux milieux (français et roumain), donc ce que nous connaissons en tant que contrastivité culturelle.

Le premier aspect qui prouve cette contrastivité est que pour chaque milieu nous avons identifié une source de la stéréotypie linguistique très liée à la culture des deux peuples :

- la banalisation[1] des termes religieux (détenus roumains) :

a. *călugăr (moine)* signifie « détenu ayant à purger une peine plus grande de 10 ans » ;
b. *tare de sfânt* signifie « policier ou juge incorruptible » ;
c. *a nu mai fi de niciun sfânt* désigne « la personne du milieu qui ne peut plus rendre ses activités utiles » ;
d. *a lovi la mir* signifie « tuer quelqu'un » ;
e. *biserică* signifie « le siège de la police ».

- l'emploi des termes du domaine culinaire (détenus français) :

a. *camembert* signifie « espace circulaire divisé en quartiers égaux dans la cour de promenade d'une prison » ;
b. *boulanger* signifie « faux-monnayeur/faussaire » ;
c. *la boule* est « le pain du détenu » ;
d. *manger du rouge* signifie « tuer quelqu'un ».

Un autre élément culturel qui différencie les détenus des deux milieux est représenté par les objets qu'ils emploient. Ces objets gardent les traces et les habitudes de la période qui précède la prison. Les détenus dénomment leurs actions à partir des objets avec lesquels ils réalisent leurs actions. Le français et le roumain ont imposé les termes *téléférique* et *caleaşcă* pour dénommer *un élastique / une ficelle employé (e) pour faire passer un objet quelconque d'une cellule à l'autre* (les cellules se trouvant dans le même bâtiment, mais à des étages différents). C'est le roumain qui nous fait connaître aussi le terme *tramvai*, celui-ci désignant la même action, mais les cellules se trouvant dans des bâtiments et niveaux différents.

À l'aide de ces deux moyens (*caleaşca* et *tramvaiul*) les détenus changent des objets interdits, qu'on dénomme *mort*. Un de ces objets interdis est *exiva* (fr. *babille, biffeton / bifton*), c'est-à-dire des bouts de papier sur lesquels les condamnés écrivent et se transmettent divers messages. D'habitude, ces objets interdits sont *parachutés*, en ce qui concerne les délinquants français. Souvent, ils s'exclament lorsque le surveillant arrive : *Cachez le mort !*

Un dernier objet à signaler renvoie aux vices des détenus roumains. Cet objet, *ţipla*, est le plus important dans tous les pénitenciers de Roumanie, étant considéré comme l'unité de mesure généralement acceptée. *Ţipla* est le papier

[1] Nous entendons par la notion de *banalisation* d'un terme sa transposition d'un langage spécialisé quelconque dans le vocabulaire commun.

cellophane couvrant le paquet de cigarettes à l'aide duquel on mesure le café, le sucre, etc. Lorsque le détenu a une certaine autorité dans la prison *băiat – băiat*, dans les pénitenciers roumains, on remplit *la ţipla*, mais s'il s'agit d'un *carantin*, dans les pénitenciers de Roumanie, *détenu récemment arrivé dans la prison*, celle-ci contient seulement une cuiller à café du produit demandé.

Pour ce qui est des objets interdits, ils les font introduire plus facilement dans le bâtiment de la prison à l'aide de leur famille; les détenus roumains emploient des phrases-codées qui, écrites dans des lettres, transmettent certains messages. Par exemple, les questions *Ce mai face mama ?* et *Cum o mai duci cu sănătatea ?* signifient « Envoie-moi un kilo de sucre » et « Envoi-moi quelques paquets de cigarettes ». Ces questions aussi peuvent être la suite de la nécessité de satisfaire certains vices : le sucre est employé dans la prison en vue de la préparation clandestine de boissons alcoolisées.

De ce que nous avons présenté dans les lignes précédentes, on déduit la présence dominante de la mentalité et des pratiques spécifiques au peuple roumain dans les prisons de notre pays par rapport à une diversité de pensée (suite aux immigrations des dernières décennies sur le territoire de France) rencontrée dans les prisons françaises. Pour les détenus des prisons françaises il est donc plus difficile d'avoir des habitudes et des comportements communs.

3. Identité discursive du sujet-parlant détenu

Milieu fortement hiérarchisé, la prison impose au sujet parlant la construction de son identité discursive selon le statut social qu'il a dans son nouveau milieu (détenu ancien ou récemment arrivé dans la prison).

Nous parlons dans cette situation d'une identité qui se construit autour de deux pôles représentés par l'adoption du langage carcéral (voire les éléments de la stéréotypie linguistique spécifiques au milieu) et l'acquisition de la compétence de communication au sein de la communauté linguistique cible (voire un passage complet du discours commun vers le discours carcéral). Nous regardons l'identité discursive du sujet parlant comme interdépendante du statut social que le détenu a dans la prison. Pour le statut social, on envisage la période que le détenu a passée « dedans » – plus le nombre des années passées « dedans » est élevé, plus le détenu est dominant ; le délit pour lequel le détenu a été emprisonné et le nombre des « redescentes » dans le milieu et la situation matérielle dont le détenu en question bénéficie (aidé de sa famille). Les dernières années, la situation matérielle semble devenir le critère principal pour la détermination du statut social dans les prisons roumaines.

En plus, dans le milieu carcéral, plus l'identité discursive est accentuée, plus le statut social est stable. D'abord, nous nous posons deux questions *Que signifie identité discursive ? Comment se construit-elle ?* L'identité discursive se reflète dans l'adoption des éléments spécifiques aux codes des détenus (verbal et non

verbal), mais aussi par l'acquisition de la compétence de communication avec les autres membres de la communauté linguistique. La notion de compétence de communication s'explique par l'ensemble des connaissances linguistiques qui permettent au sujet parlant de se manifester dans des situations communicatives spécifiques. L'identité discursive se construit donc lors des relations avec les autres sujets parlants, selon la permissivité des membres déjà existants dans la communauté.

Cette construction est analysable à partir du statut que le sujet parlant a/ on lui impose pendant les interactions verbales. En tant qu'émetteur le sujet parlant-détenu peut manifester directement cette identité en dirigeant l'interaction verbale. Pour l'instance réceptrice cette situation change, car c'est un autre émetteur qui établit son statut, et nous pensons à la typologie des récepteurs :

a. ratifiés (visés) – ils font officiellement partie du groupe conversationnel ;
b. spectateurs (bystanderds) – ceux-ci sont les témoins d'un échange dont ils sont en principe exclus ;
c. en surplus (over hearers) – l'émetteur est conscient de leur présence dans l'espace perceptif ;
d. épieurs (ears droppers) – intrus qui surprennent à l'insu du locuteur un message qui ne leur est en rien destiné (Kerbrat-Orecchioni 1992-1994: 17).

En fonction de sa qualité de récepteur dans une interaction verbale, le sujet parlant-détenu est capable d'assimiler et d'adapter à son langage les mots caractérisant la communauté linguistique cible, donc les stéréotypes linguistiques sur lesquels le discours carcéral s'appuie.

4. La stéréotypie linguistique – pôle dans la détermination de l'identité discursive du sujet parlant – détenu

Le phénomène a été défini comme « l'utilisation des mots isolés, syntagmes, des expressions ou des phrases entières fonctionnant en tant que code connu et accepté par une catégorie sociale ou une autre » (Schapira 1999: 1).

A notre avis, l'analyse de la stéréotypie linguistique en tant qu'élément soutenant l'identité discursive du sujet parlant dans le discours carcéral impose :

4.1. L'identification des sources de la stéréotypie linguistique dans les deux milieux (français et roumain).

Quant aux détenus français on remarque :

a. les emprunts aux langues étrangères (angl. *smashed – drogue dont le composant principal est l'héroïne*; *brown sugar* signifie *héroïne de mauvaise qualité*) ;
b. l'utilisation des mots du vieil argot français (*amadou – drogue dont l'administration consiste au frottement du visage et l'effet est de devenir jaunes et de paraître malades*) ;

c. la verlanisation[2] des mots du français courant (*kisdé – deguisé*; *zédou-zédou – douze grammes de haschisch*) ;
d. l'emploi des termes du domaine culinaire (*la boule – le pain du détenu*).

Pour les détenus roumains les sources de la stéréotypie visent :
a. l'utilisation des mots appartenant au vocabulaire commun (*facultate – prison*) ;
b. la banalisation des termes religieux ou des mots désignant des éléments du monde clérical (*călugăr – détenu qui purge une peine plus grande de dix ans*) ;
c. l'emploi des néologismes faisant référence au domaine du commerce (*angrosist – voleur des magasins*);
d. l'emploi des noms qui désignent des moyens de transport (*caleaşcă* et *tramvai* – termes qui désignent *la modalité de se transmettre des objets interdits d'une cellule à l'autre*).

Les sources de la stéréotypie linguistique que nous venons de relever prouvent que notre étude se penche aussi sur la mise en évidence des aspects culturels qui construisent, d'une part, la langue d'un peuple et, d'autre part, le langage d'une communauté linguistique quelconque, voire celle des prisonniers. Tout cela en vue de souligner que les études sociolinguistiques ne peuvent pas exister en dehors des aspects culturels qui caractérisent les peuples/ les communautés linguistiques visé (e)s.

4.2. L'identification et l'explication des étapes du stéréotypage. Nous pensons expliquer ce passage à partir des trois catégories de mots représentant le vocabulaire carcéral:
a. les mots communs. Si l'on prend par exemple le terme *raton* et que l'on regarde son parcours jusqu'au statut de stéréotype, nous observons que cette première étape du processus recourt à l'emploi du terme par une autre communauté sociolinguistique, parallèle à celle d'origine. Le terme connaît donc un emploi plus large, mais avec un changement de sens (ce que nous envisageons dans une deuxième étape du stéréotypage). Par conséquent, le terme *raton* signifie *délinquant mineur qui aide les délinquants plus âgés à agir.*
b. les innovations lexicales sur le terrain de la langue maternelle. Le processus présuppose d'abord la création du lexème, et, ultérieurement, son assimilation par les membres de la communauté linguistique. Ici nous pensons surtout aux termes français crées à l'aide de la verlanisation: *drapou* (*poudre*) signifie *une drogue ayant la forme de la poussière* ; *képa* (*paquet*) signifie *petite enveloppe contenant une dose de cocaïne*.

[2] Le verlan est un type de transformation verbale argotique consistant à inverser l'ordre des syllabes, parfois des phonèmes, parfois des segments plus longs dans un mot.

c. les emprunts aux langues étrangères. Ces termes – ci « supportent » une adaptation formelle et sémantique à la langue maternelle/véhiculaire[3] des détenus.

4.3. L'identification des fonctions des stéréotypes linguistiques dans le vocabulaire des détenus. Cette analyse part des facteurs impliqués dans l'interaction verbale. Pour ce qui est de *sujet verbal* en tant qu'émetteur, nous identifions les fonctions *identitaires* (ce qui est synonyme avec l'expression de l'appartenance à une certaine communauté linguistique) et *de manipulation sémantique du message* (pratiquement le sujet parlant influence volontairement le message émis).

En ce qui concerne *le destinataire*, celui-ci s'identifie avec la fonction *de sélection* (le message émis s'adresse à un certain récepteur, choisi par l'émetteur). Ce langage contribue à un *rajeunissement de la langue* grâce tout particulièrement aux innovations lexicales.

Tous ces trois éléments qui, pratiquement, définissent la notion de stéréotypie linguistique dans le discours carcéral constituent les prémices pour la construction de l'identité discursive mais aussi pour la création de la « façade » communicationnelle au sein de la communauté.

5. Du discours commun vers le discours carcéral

L'évolution du discours commun vers le discours carcéral est un processus complexe qui implique non seulement le sujet parlant-détenu en tant qu'élément actif et directe, mais aussi des facteurs qui s'y impliquent, indépendamment des intentions communicationnelles du locuteur. Nous y envisageons donc.

5.1. Le changement de la communauté linguistique. On regarde ce changement comme un rapport de cause-effet. La cause peut être le changement du statut social du sujet parlant, que nous pouvons appeler migration sociale (le *je* devient un autre *soi-même*) et l'effet qui se produit en deux temps se concrétise par la pénétration des termes du vocabulaire commun (avec certaines mutations sémantiques) dans le vocabulaire des détenus et, ultérieurement, la coexistence de ces termes dans les deux langages. Il s'agit d'un phénomène que nous pouvons appeler parallélisme lexical (seulement lexical, car sémantiquement, les choses sont différentes).

5.2. L'évolution ou l'enrichissement de l'identité discursive du sujet parlant. On doit réfléchir simultanément à l'intégration dans une nouvelle communauté linguistique et à l'adoption d'un nouveau discours. Il va de soi que l'adoption du discours carcéral n'est pas un acte de volonté, c'est la suite d'un contexte social peu encourageant, contexte qui conduit vers un discours carcéral permanent (les détenus qui ont une peine permanente) ou occasionnel (les détenus qui ont à purger

[3] Nous entendons par la notion de *banalisation* d'un terme sa transposition d'un langage spécialisé quelconque dans le vocabulaire commun.

une peine consistant dans un certain nombre d'années). Quelle que soit la manière de changement du discours, le sujet parlant en est influencé, ainsi que son identité discursive.

5.3. L'existence de deux discours: D1 – discours initial ou de départ et D2 – discours d'accueil ou cible. Le passage vers le discours carcéral se fait sans une préparation préalable, *en avalanche*, les nouveaux termes *envahissent* le vocabulaire des locuteurs. De même, l'influence des deux discours est différente en fonction de la période que le détenu a passée « dedans » et en fonction de l'instruction de chaque détenu (dans ce cas on déduit une identité linguistique pré-carcérale définie par une évolution plus lente du D1 à D2. Pour synthétiser ces lignes, on ajoute que le sujet parlant est soumis à une double influence: l'une *externe* (son nouveau milieu) et l'autre *interne* (les deux discours).

5.4. Langage verbal et langage non verbal. *Comment évoluent ces deux langages pendant le passage de D1 à D2 ?* Les deux langages ont une évolution simultanée. Pour le langage verbal le passage signifie un enrichissement lexical à l'aide des emprunts (On entend dans les prisons roumaines, dans celles de France aussi, le terme « caïd » qui désigne un *détenu ayant une certaine autorité dans la communauté*. C'est surprenante la présence de ce terme dans le vocabulaire des détenus roumains ; nous pensons qu'en roumain ce terme est emprunté à filière française) et un enrichissement sémantique des termes déjà existants (il y a toute une discussion à développer sur le procédé de l'analogie qui vise la couleur des vêtements *călugăr; ţap negru ; vélin* et le pouvoir *dieu*).

Quant au non verbal, il est bien connu que celui-ci nuance, complète ou remplace le sens du verbal, quand on parle du langage commun. Pour le langage carcéral le rôle du non verbal renvoie vers une « dénaturation » du sens des mots, tout cela pour que le message transmis concerne seulement les membres de la communauté linguistique cible.

6. Conclusions

Cette étude est une analyse sociolinguistique qui vise l'analyse de la communauté linguistique à partir des interactions verbales et des relations qui s'établissent entre ses membres. Pour ce qui est les relations interhumaines il est à remarquer l'existence des relations horizontales (entre des personnes ayant le même statut dans le « milieu ») et verticales (entre des personnes de statuts différents).

On identifie les traces de la contrastivité culturelle entre les détenus français et roumains d'abord dans les éléments lexicaux qui composent leur vocabulaire. De même, les objets qu'ils utilisent différencient culturellement les deux milieux, les objets en question renvoyant aux préoccupations et aux vices précédant la période prison.

L'identité discursive se construit à partir du statut social que le détenu a « dedans ». On part dans cette construction de l'adoption des éléments spécifiques aux codes des détenus (verbal et non verbal), mais aussi de l'acquisition de la compétence de communication. Ces deux éléments se manifestent en fonction de la permissivité des membres déjà existants au sein de la communauté linguistique.

Bien qu'elle ait des sources différentes pour le langage des deux milieux, la stéréotypie linguistique garde les mêmes fonctions pendant un échange verbal entre les détenus. Le sujet parlant-détenu en tant qu'émetteur renvoie aux fonctions *identitaire* et de *manipulation sémantique du message* tandis que le sujet parlant récepteur nous fait penser à la fonction *de sélection*.

L'évolution du D1 à D2 présuppose surtout le changement du statut social du sujet parlant-détenu ; d'ici la discussion des idées sur la présence du parallélisme lexical, mais aussi sur la réflexion du chercheur aux conditions « internes » qui conduisent à cette évolution : la période que le détenu a passée « dedans » et son instruction.

BIBLIOGRAPHIE

Bloomfield, Louis, 1970, *Le langage*, Paris, Payot.

Calvet, Jean-Louis, 2011, *La sociolinguistique*, Presses Universitaires de France, septième édition, Collection *Que sais-je ?*

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1992-1994, *Les interactions verbales*, *I-II-III*, Paris, Armand Colin.

Schapira, Charlotte, 1999, *Les stéréotypes en français, proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys.

Teodorescu, Cristiana, Nicola, 1998, *Usages familiaux des médias et transition*, Craiova, Éditions Universitaria.

THE PARODY OF FANTASTIC LITERATURE IN POSTMODERN ROMANIAN PROSE

Raluca LEVONIAN
University of Bucharest / University of Calabria

Studiul îşi propune să urmărească parodierea unor convenţii literare de reprezentare a fantasticului în literatura română postmodernă. Creaţiile selectate pentru analiză parodiază tipuri diferite de literatură, de la romanele gotice horror la cele science fiction. Una dintre temele analizei se referă la redefinirea statutului elementelor fantastice din perspectivă postmodernă şi la modul în care opoziţiile canonice dintre real şi fantastic sau bine şi rău se suprapun unor concepte postmoderne. Un alt aspect avut în vedere ţine de aplicarea teoriei scenariilor semantice, formulate de V. Raskin, în studiul textelor literare parodice.

Keywords: parody, postmodernism, Romanian, fantastic, gothic

1. Introduction: parody and intertextual humor

The definition of literary parody usually includes two major aspects. One of them refers to its intertextual character; it is widely acknowledged that a parody implies a certain relation between two texts. The other characteristic which is usually associated with parody is the humorous effect it produces. Defining parody may still be more complicated than it seems and almost as intricate as a good parody itself. Nothing is as it seems when it comes to this artistic form, starting from the etymology of the term "parodia": theorists have tried to explain its complexity by referring to the double meaning of the Greek prefix "para", which can signify both "alongside" and "against". Attempts to give an accurate definition of its scope and techniques and to distinguish it from other types of intertextual relations risk to lead to classifications which are difficult to apply in text analysis, as it happens to the categories described by Genette (1982). His definition of parody is precise but cannot account for its various forms and functions in contemporary literature: "Je propose donc de (re)baptiser parodie le détournement de texte à transformation minimale [...]" (Genette 1982: 33). It is true that more precision is required in defining and theorizing parody; nevertheless, a too restrictive definition risks to become ineffective, as Sangsue remarks. Although Sangsue (2007: 14) also proposes a restrictive interpretation in the first part of his

work, *La relation parodique*, ("je définis la parodie comme 'la transformation comique, ludique ou satirique d'un texte singulier'"), he is aware of the necessity to extend the boundaries of parody, when analyzing concrete literary texts.

A common topic of recent studies on parody is the existence of a critical or ironical distance between the parodying and the parodied text (e.g. Hanoosh 1989: 121; Bonafin 2001: 15). The most comprehensive interpretation for contemporary parody is advanced by Hutcheon: this is not only intertextual, but also interartistic; it is not a parasitic creation but an independent work of art: "a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity" (Hutcheon 2000: xii). The prefix "para" explains the ambivalence of parody, which can associate complicity and critical distance, as a parodic work does not necessarily oppose its original, but may also complete it (Hutcheon 2000: 32, 53-54). Parody has become one of the central concepts of postmodernism, in a broader sense than that of ridicule or caricature. Postmodern parody reunites some characteristics of postmodernism sketched by Hassan (1993): antiform, play, deconstruction, intertext, polymorphism or irony. It does not always aim to attack its models but to deconstruct, to take possession of and to advance a new perspective on them. Postmodern parody is an independent creation in itself, a form of art which pays a tribute to its models while stating its autonomy at the same time, because every parody advances a new perspective on a former topic.

Hutcheon (2000) draws attention to the fact that parody need not be always humorous. However, we consider that the theories of humor can be applied in the interpretation of parody, especially the semantic script theory developed by Raskin (1985). It states that certain words or groups of words in a text can trigger specific information or a "script" in the readers' minds, depending on their previous knowledge. Two scripts which are partially or totally incongruent with each other are simultaneously activated in a humorous text. This mechanism may also account for the production of humorous parodies, with the remark that in this case the activation of semantic scripts depends on the readers' knowledge of the works representing the models for parody.

2. Fantastic literature

This study discusses a type of parody which is not targeted against a single literary work (although each text analyzed contains references and allusions to previous creations), but its model are a group of works with similar traits. The model for the parodies selected for this analysis is represented by literary texts playing with the insertion of uncanny elements. We have used the term "fantastic literature" in a generic meaning, in order to designate this category of hypotexts though being aware of the distinction which should be made between gothic and fantastic literature, as the first is considered to be the precursor of the second.

Although fantastic literature has a relatively brief history, as many critics noticed, since it flourished mostly in the 19th century, it still manages to attract a widespread attention, from the public as well from scientists. It seems that such texts – many of which were easily regarded as "light literature" – are subject to the fluctuations in the readers' taste or to the change of aesthetical canons. However, the presence of the fantastic or the unreal dimension in literary works is synchronically and diachronically constant. Though the formal aspects may vary, the fantastic, the strange, the miraculous – in order to maintain Todorov's distinction – still pervade contemporary literature and other arts, enjoying an extensive public and leading to commercial success. Fantastic elements may appear in various, ever-shifting shapes, ranging from fairy tales and stories of Arthurian knights to the writings of Ray Bradbury and the Star Trek television series, from the monsters imagined by Mary Shelley or Bram Stoker to the humanized vampires or other supernatural creatures presented in contemporary novels and films. The uncanny has maintained its place in the collective imaginary, by adjusting to the evolution of the societies and of the mentalities.

In its traditional meaning, fantastic literature aimed to offer pleasure to its readers, by keeping them in a state of suspense, to allow the readers to evade the dull daily life, even to educate them, by enforcing the difference between good and evil, in-group and out-group, identity and otherness. Still, fantastic literature also represents a suitable target of parody because of its highly codified character: for instance, texts as *The Terrorist System of Novel Writing* (Lazzarin 2000; Wright 2004) were diffused at the end of the 18th century, pretending to be tested formulas or recipes for writing gothic novels. Such ironical and parodical creations identify precisely the clichés of gothic literature, which make it unique but also threaten the verisimilitude and the internal coherence of the text by being overstated.

What happens then to the uncanny in postmodern literature, since this current has a preference for the undetermined and, besides, postmodern readers cannot be shocked as easily as their forerunners of the 19th century while reading Ann Radcliffe's novels, for example? This is one of the questions which will be discussed in this study focused on the status of the fantastic in Romanian postmodern fiction. More precisely, the works selected as an object of analysis have in common the reference to different kinds of fantastic literature. It has already been mentioned the interest shown by postmodernism towards those literary genres and species representing mass literature (Cărtărescu 2010: 217). It is not surprising, as postmodernism values de-centralization and tolerance, along with "small narratives".

The short story Irish Cream by Mircea Cărtărescu parodies themes and motifs of gothic and horror novels. The micro-novel *Epopeea spațială 2084 (The spatial epopee 2084)* by Ioan Groşan uses science fiction literature as a hypotext, but parody is closer here to allegory and satire. A third text discussed is a less known novel by Vintilă Ivănceanu, *Milorad de Bouteille*. This novel has a complex

structure and to consider it only as a postmodern creation may be oversimplifying, since it amalgamates elements of oneirism, surrealism, textualism and traits of the picaresque genre (Cesereanu 1991: 4). The critics have already noticed parodic features of the text (e.g. Balotă 1971); however, there are also other postmodern traits recognizable in this work or, at least, themes which have been developed and valued especially by postmodernism. From this point of view, our analysis will be focused on the first chapter of the novel, aiming to underline those parodical repetitions of themes and motifs of fantastic and horror literature. Parody implies in this novel the mockery and imitation of a wide range of discourses besides fantastic literature: medieval scientific and religious texts, modern and contemporary scientific discourse, communist propaganda.

3. Challenging traditional oppositions

The typical unfolding of the plot in gothic or horror stories requires that good characters are confronted with evil forces, a characteristic similar to that of the fairy tales. The heroes and heroines have to overcome great difficulties and dangers but, in the end, the good ones will win the battle. Such an outline can be identified in novels as *The Mysteries of Udolpho* by Ann Radcliffe or *Dracula* by Bram Stoker. Additionally, the evil is often incarnated by supernatural creatures, which will be, in the end, annihilated. The distinction between good and evil is ultimately always connected with the one between identity and otherness; the evil is incarnated in an external presence, a creature which does not conform to our own system of values, a terrifying Other which must be finally defeated. Various interpretations have been proposed for the representation of the otherness in fantastic and horror literature: the fantastic Other can be a metaphor representing simply the stranger or the person which is different from us, in any possible way: race, ethnic group, gender, religion, culture and the list may continue.

Postmodern literature sets forth a new definition for main concepts which were before taken for granted. The ancient good-versus-evil dichotomy has lost its pertinence from the postmodern point of view or, to be more precise, a clear definition of the border between good and evil satisfies neither the authors nor the readers. It is not merely the fact of paying attention to the subtle construction of psychologically verisimilar characters, but, since relativism is a key concept of postmodernism, it is expectable that oppositions – previously so firmly enforced – should become only approximate if not disappear at all. The traditional conflict between good and evil is parodically presented by Ivănceanu in the first chapter of the novel *Milorad de Bouteille,* a text which has only a very vague connection with the general theme of the novel. The narrator pretends to be a researcher studying the life and works of a famous medieval scholar, Milorad de Bouteille, from the kingdom of Glefenhand, but, instead of this, the first chapter describes the life of Milorad's mother, Dorothea. The main question which torments the researcher is

concerned with the multiple accounts regarding the heroine's identity: she might have been a saint, a noble woman, a prostitute, a murderess, a witch or even a vampire. The researcher quotes contradictory sources in order to clarify this aspect. According to a medieval scholar, Dorothea had been a vampire and a prostitute, who lured rich men in order to kill them and to steal their money; moreover, she drank her victims' blood and worshipped the devil. Another historian regards her as a holy woman, who defended and helped poor people. Finally, the narrator will decide to believe in Dorothea's maleficent identity, though the data he possesses are questionable.

The ending of the chapter is a demonstration of the postmodern reader's inability to accept the fantastic or at least to experience that hesitation which lies at the core of the uncanny. The narrator finds in an old book a text describing the forbidden love between Dorothea and the Devil, a love which had been discovered and punished by God. He immediately believes the text to be encoded and decides to interpret it: "Cred că autorul, plictisit de anecdotă, a apelat la o metaforă elementară. Diavolul = un criminal extraordinar, eventual şef de bandă; Dumnezeu = şeful poliției din Glefenhand". (Ivănceanu 1970: 27) ("I think that the writer, bored with the joke, has used an elementary metaphor. The Devil = an extraordinary murderer, probably the head of a gang; God = the commander of the police of Glefenhand. – my translation"). According to this way of reasoning, Dorothea was only a murderer's mistress and accomplice. Contemporary readers are not able any longer to read and understand myths or references to the supernatural and the miraculous; they filter and explain everything through the lens of their „realistic" but extremely limited perspective. The ending reflects a naive reader's attitude, the overstated joy for the victory of the good over the evil. But who can tell without a doubt what is good and what is evil since the narrator himself changes his opinion so often during the chapter and oscillates between accusing Dorothea of murder and loving her?

Another way of parodying this binary opposition and treating these conventions as passé consists in overstating them so clearly that the narrative discourse becomes ironical and targeted precisely against what it seems to endorse. For example, the difference between good and evil is maintained in Groşan's work *Epopeea spațială 2084*, with a main change: these values are stated according to a wrong system of beliefs, very similar to communist propaganda. The theme of the novel consists in the depiction of a journey made by a team of robots in a spaceship in order to discover a satellite missing from its orbit. "Good" means here to be obedient and to work hard, as the robots do while the "evil" is everything connected to the outer space, or more exactly, with the self-indulgence of the visitors of other space stations. Instead of the traditional happy ending solution, the novel ends unexpectedly: the objective of the mission is achieved, but the satellite cannot be saved because the robots have not received orders for a rescue mission. Moreover, they will not be acclaimed for achieving the objective but will suffer a

form of punishment when returning on Earth. At a deeper level, there is an inversion of logical levels in the novel by Groşan. Instead of a subtle infiltration of the unreal in the "real" (or the verisimilar fictional) world, the readers assist to the widespread diffusion of the prosaic in what is supposed to be utterly fantastic. The difficulties of daily life in a communist country pervade the fictional universe, infesting its characters forever.

In Cărtărescu's story, *Irish Cream*, the distinction between good and evil is blurred until it becomes irrelevant. The plot is simple: the narrator is a Romanian poet named Mircea, who travels to Ireland accompanied by two women writers. They spend a fortnight in a medieval Irish castle, working with a group of Irish poets to translate their creations into Gaelic. The fantastic and the possible incarnation of the evil are finally proved to be only products of the narrator's too alert imagination: no enemies are lurking in the rooms of the gloomy Irish castle because there are no important stakes to fight over and no real conflicts in this story. The objective is only poorly realized as Romanian guests and Irish hosts overindulge themselves every day in drinking, instead of working and the translated poems will be very different from the original.

In connection to the relative status of good and evil, parodic prose also brings forth a reconsideration of the limit between real and fantastic, as the „unreal" proves eventually to be very mundane. The final explanation of the mystery represents a literary strategy which has been used by various authors of fantastic prose. Todorov (2000: 48) classifies such works under the label of strange fantastic or the explained supernatural. For example, the famous writer of Gothic tales Ann Radcliffe constructs mysteries, leaving a doubt to be upon a certain event and later showing that it has a natural explanation. (E.g. in *The Mysteries of Udolpho*, one chamber in the castle is thought to be visited by ghosts during the night. The servant Lodovico offers to spend one night in this chamber, but in the morning he seems to have vanished. Only later do the protagonists find out that Lodovico has not been kidnapped or killed by evil spirits, but he has gone away with a group of bandits who entered the apartment by a secret passage in order to hide the stolen objects). The main condition specified by Todorov is that the textual coherence and the uncertainty of the fantastic should be both maintained. The explanation of the apparent mysteries is also the main mechanism of parody in *Irish Cream* but with an important difference. The explanation is delayed in a gothic novel in order to preserve the suspense. In the parodic story, the seemingly strange events are rapidly unwrapped of their mysterious aura. The unreal seems to be present all around, to linger in the dark rooms of the castle, but it is only an illusion created by the narrator's imagination. From this perspective, the narrating hero from *Irish cream* is similar to Catherine Morland, the heroine of Jane Austen's *Northanger Abbey*.

4. The mockery of conventions

4.1. Unreliable voices: drunken, dreamy, depressive narrators

The first-person narrative is a common device in fantastic literature. But such an enunciative situation also characterizes postmodern narratives, as a mark of subjectivity and limited knowledge. For fantastic literature, this narrative device is connected with a major theme: the extreme psychological states experienced by the protagonist / narrator, often leading him to madness. The heroes of fantastic narratives try in vain to accommodate their direct experiences to the common system of beliefs about the "real" world. This theme appears in different forms in the analyzed texts and, though none of the two narrating characters is mad, they are not to be trusted either. The limitations of their perspectives are differently motivated but lead to the same conclusion: the narrators cannot be considered reliable and their depictions of events are marked by uncertainty.

The narrator imagined by Ivănceanu faces a form of mental agitation since studying Dorothea de Bouteille's life. He is not the victim of a maleficent influence, but the conflict arises because of his limited access to the knowledge of the past. More precisely, he quotes two medieval texts regarding Dorothea, trying to find out the truth about her life. According to the first chronicle, she used to lure rich merchants into distant places in the outskirts of the town, where she stabbed them, robbed their money and drank their blood. She worshipped a black cat and at sunrise she uttered a magical formula and flew towards west. Sentenced to death for being a vampire, Dorothea was burned at the stake. The second writer affirms that she was a holy woman, merciful and altruistic, helping poor people. But he still admits that Dorothea had killed rich men in knightly tournaments, where she participated and was equipped with weapons just as a man. Facing such confusing information, the researcher decides to create a new "correct" text: he re-writes both fragments of chronicles and removes those details which he finds unbelievable or supernatural. His methods of scientific research are questionable at best and in this way the narrator's search for truth leads to no significant results, because the product of his entire historical study is only a form of discourse, as subjective as former discourses were. The scientist fails in his search because he is unable to understand what represents an essential statement of postmodernism: there is no such thing as one solid truth, but numberless individual perspectives and the contemporary individual's access to history is only indirect, mediated by texts (Hutcheon 1993: 256).

Two systems of knowledge are confronted here: the magical and religious worldview represented by medieval writers, inquisitors and by Dorothea herself is threatened to be annihilated by the scientist's attempt to offer a logical and verisimilar description of Dorothea's life. Complications arise from the fact that he

doubts his own conclusions and changes his opinions about Dorothea more than once. The scientist's attitude towards his object of study varies widely during the chapter, ranging from belittlement and disbelief in Dorothea's positive qualities to strong interest and fascination. Instead of objectivity, the narrator experiences extreme states until he is on the verge of a nervous breakdown. Because of his emotional and unstable attitude, the reader is not sure whether to trust the narrator when he gives an account of his encounter with Dorothea during his sleep. This event only advances the narrator's depression for the moment and he identifies himself simultaneously with the inquisitor, the judge and the executioner while recalling the scene of Dorothea's execution:

> [...] *Şi iartă-mă că, în timp ce flăcările indiferente se-nfigeau sfârâind în superbul tău corp, eu am râs, dar înțelege-mă, aşa trebuia să râd pentru că mulțimea se veselea şi eu reprezentam acolo legea şi deci mulțimea, dar în mine se prăbuşeau pietre şi limba îmi sângera şi aş fi vrut să urlu, dar nu puteam, nu puteam, şi râdeam, râdeam, frumoasă Dorothea. (Ivănceanu 1970: 22-23). ([...] And forgive me that, while the indifferent flames were gnawing in your wonderful body sizzling, I laughed, but do understand me, I had to laugh like that, because the crowd was having fun and I represented there the law and thus the crowd, but inside me stones were falling and my tongue was bleeding and I would have wanted to scream, but I couldn't, I couldn't and I was laughing, laughing, beautiful Dorothea*. – my translation).

The ritual death of the heroine is an equivalent to the obliteration of myths in front of scientific discourse. The researcher will kill Dorothea once again, at the end of the chapter, as he decides to interpret the last medieval text read according to the novels and films he knows; mass culture causes the extinction of the mythical and the sacred.

As regarding the narrator in *Irish Cream*, his unreliability is not permanent and has external causes: he is influenced by the strange setting and by the behaviour of the Irish hosts. The strongest influence is exercised on him by his own expectations and readings. The fact that he is an instructed reader is not useful in real life, as the heroine in Austen's *Northanger Abbey* discovers. While Ivănceanu's character tries to interpret his readings according to real life experiences, the hero from *Irish Cream* interprets life through the filter of the books he has read: "Dar amintirile mele din *La răscruce de vânturi*... Fantoma lividă bătând cu pumnii-n ferestre: lasă-mă-năuntru, lasă-mă-năuntru..." (Cărtărescu 2007: 117) ("But my recollections of *Wuthering Heights*... The sallow ghost hitting at the windows with its fists: let me in, let me in..."- my translation); "Mi-am amintit palatul decrepit din *Toamna patriarhului* [...]" (Cărtărescu 2007: 118) ("I remembered the ruined palace from *Autumn of the Patriarch* [...]" – my translation).

The narrator aims to achieve reliability and introduces various references in an attempt to assimilate the narrator and the author: they have the same first name, Mircea, they write poetry and they have their creations translated in Ireland. On the other hand, the impression of reality is contradicted by the dreamy atmosphere which, as the narrator suggests, is due to the placing of their journey in Ireland and by the confusion induced by alcohol: "[...] pot să vă spun că e una dintre cele mai stranii experienţe pe care le poţi avea. [...] Mergând invers pe şosele te simţi ca în vis." (Cărtărescu 2007: 113) ("[...] I can tell you that it is one of the strangest experiences one can have. [...] Driving inversely on the roads one feels like in a dream." – my translation); "[…] mi-am dat seama, fără să-mi vină să cred, că mergeam pe două cărări. Căci în Irlanda *Irish coffee* e mai mult whiskey decât cafea." (Cărtărescu 2007: 114) ("[...] I realized, disbelieving it, that I was tipsy. Because in Ireland Irish coffee is more whisky than coffee."- my translation). The beginning of the story, describing the narrator's journey to the castle in Annaghmakerrig is a reference to the beginning of Stoker's novel, *Dracula*. Mircea, the Romanian poet, reiterates the journey undertaken by Jonathan Harker to the count's castle in Transylvania in a reversed, parodic key: it is a Romanian author making his hero to travel to Ireland instead of the Irish writer who imagined a journey through Romania. The person whom the hero encounters will not be an old vampire, but a very young and nonconformist girl.

4.2. Supernatural or only too natural characters

The presence of a supernatural agent is a common mark of fantastic literature and the texts by Ivănceanu and Cărtărescu include such characters who are depicted from an ironic and parodic perspective. The female characters of both texts represent not only a transformation of the classical supernatural creature but also an inversion of the myth of the "femme fatale".

The narrator in *Milorad de Bouteille* uses two different chronicles in order to find information about Dorothea. For the first medieval author quoted, Dorothea was an incarnation of the evil: a beautiful prostitute, who used to lure rich men into deserted places at the periphery of the town and to kill them in order to steal their money. A flagrant incoherence soon appears: "Umbla prin târguri în special noaptea, înfăşurată într-o bucată de pânză mai scurtă decât lungimea mâinilor unui marinar de nădejde, altceva nemica purtând pe trupul ei puternic de elefant [...]" (Ivănceanu 1970: 7) ("She walked through the towns mainly at night, wrapped in a piece of cloth shorter than the length of a sturdy sailor's arms, wearing nothing else on her body as robust as that of an elephant [...]" – my translation). The unusual allusion to Dorothea's athletic constitution contradicts the traditional canon of feminine beauty. This cultural incoherence should be connected also to the medieval imaginary scripts: the noble woman represented as being chaste, delicate, gracious and demure. None of these traits is preserved in the portrait of the

maleficent Dorothea, who appears as neither a typical medieval beauty, nor a typical vampire woman, since she chooses her victims considering their wealth, not their physical attractiveness or strength.

Dorothea sucks the blood from her victim's wound, worships a huge black cat, utters a magical formula and flies towards west. All these elements seem to respect the medieval beliefs about witchcraft and satanism. At a closer look, the reader notices that the fantastic script is also undermined by a series of incongruities. Dorothea does not actually bite the victim, but stabs him with a Moorish dagger, which represents a possible hint that she has no vampire fangs. She worships the devil at sunrise and not at midnight, as it would have been expected and she flies away when the sun rises, i.e. during the day, when vampires are supposed to hide from sunlight. The final touch in this portrait includes another strong incongruence which undermines the entire fantastic scenario and makes it ridiculous: the male victims are not only deprived of blood, but also have the hair severed from their heads.

The portrayal of Dorothea de Bouteille also bears a more complex meaning from a feminist perspective: all the information which the reader of the novel *Milorad de Bouteille* has about Dorothea is male discourse, filtered through the men's point of view. The narrator's discourse is also a dominating one and the heroine speaks for herself only in one scene, when she visits the narrator in what appears to be his house but she is not understood.

The heroine who visits the narrator from *Irish Cream* represents a totally different type as she lacks any feminine charm: she is not pure, not attractive and not even sober. The mockery is also aimed at the reader, as the narrator delays to disclose the mystery:

> *[...] în acea noapte m-a vizitat contesa! Legenda s-a verificat, pe bune! N-a fost vaporoasă şi imaterială, n-a zornăit lanţuri şi n-a bătut cu pumnii în ferestre [...] dar a fost o contesă cum nu s-a mai văzut, totuşi." (Cărtărescu 2000: 123) ("[...] on that night the countess visited me! The story proved to be true, really! She was not ethereal and immaterial, she didn't rattle any chains and didn't hit the windows with her fists [...] but she was a countess as nobody has seen before, though*. – my translation).

The girl's portrait will be formed of common traits, deconstructing the image of maidenly heroines of gothic and horror novels: she has piercings, a punk haircut and swears. Even when the narrator knows the truth about the character, he prefers to maintain an appearance of fantastic, at least at the discursive level. The narrator continues to name his nocturnal visitor "contesa" ("countess") activating two scripts: a first one regarding common beliefs about Irish and British nobility, usually associated with a strict code of conduct, and a second one, regarding ghost stories (it is believed that the spirit of the lady who had owned the castle can be

seen by visitors at night). Both scripts will be contradicted by the description of the girl while the narrator constantly repeats the denomination. This repetition makes his attitude ambiguous: it may be a form of irony targeted against the drunken young woman who spends the night with him or he may be simply acting as a gentleman and speaking politely about his partner. The first interpretation is prevalent because of the accumulation of "negative details" which form the portrait of the girl.

5. Parodic titles

As a synthesis of the text message, the title bears the marks of its parodical and ironical note. For example, the novel *Milorad de Bouteille* by Vintilă Ivănceanu is at once introduced as a parody – or at least a humorous text – by its title. The name chosen to designate the main hero brings forth a medieval resonance, as the first name "Milorad" reminds of the English term "milord". The preposition "de", preceding the last name, is a characteristic for the titles of French noblepersons. The last term itself is a French word signifying "bottle" and thus may be interpreted as an irony or a nickname: it is likely that such a hero is a (heavy) drinker or, as the reader knows that no such noble family had existed in medieval France, he may be no real blue blood at all, but a fraud. The title of the novel announces the work as being not only entirely fictional, but also parodic.

The title sometimes shows an obvious intertextual character, as it happens to the title of one of Ioan Groşan's novels, *Epopeea spațială 2084 (The spatial epopoeia 2084)*, which combines three intertextual references. First, the selection of the first term already alludes to the parody characterizing the entire text: an "epopee" is a literary species which has become obsolete nowadays. Thus a contrast is formed between the new dimension of the SF and the old literary form chosen to represent it. Such a title is misleading and the presentation of this text as an epopee will soon be contradicted at two textual levels. As for the writing, it is clear that the narrative is of limited dimensions, the characters are few and, more important, they do not show any trace of the qualities of an epic hero. As regards the content, the characters' journey does not acquire a mythical dimension, it is doomed to remain bound to the commonplace life. Second, the title bears a clear reference to science fiction literature, more precisely to Arthur C. Clarke's novel *2001: A Space Odyssey*. The last part of the title is ambiguous and functions as a script connector. The number chosen, 2084, represents apparently a random number, respecting a convention of SF literature: the unfolding of the plot in a distant future. A careful reading discovers the similarity with the title of George Orwell's novel, *1984* and this is the second script which is brought to the reader's attention: the derision of communist literature, discourse and, generally, of communist principles and life style. This parody is not targeted against science

fiction literature, but merely uses it as a tool in order to achieve another purpose, a disguised critique of the communist regime in Romania.

More ambiguous is the title of Mircea Cărtărescu's short story, *Irish Cream*. The name of a famous alcoholic drink, based on Irish whiskey, has a double reference: first, to the setting of the plot (the events happen in Ireland) and second, to the alcohol consumed by the characters of the story, as a means to fight off the cold and the boredom and, therefore, to the drug-like state induced by alcohol. It is also a means for explaining the actions of the story: nothing was real, it was only the effect of drinking and hangovers which made the hero imagine things which probably were not real. The title is thus a form of self-directed irony.

5. Conclusions

It is undeniable that contemporary literature speaks up against conventions and parody appears to be the most privileged genre from this perspective. It can be either directed against other artistic forms or, in a broader acceptation, parody can refer to artistic currents, stereotypes, or styles. In some cases, parody encounters satire, when the originary works or writing styles are used only as a pretext for conveying a deeper meaning and the real dimension is the real target. This is the case of some of Groşan's novels where parody functions as a means to disguise the critics against the communist regime.

Fantastic elements are present in various postmodern works and this study is only a brief discussion of a complex phenomenon. The Romanian texts selected are representative for the newly acquired status of the uncanny in postmodern prose: the fantastic is confronted, it is appropriated by the "real dimension", sometimes even mocked. As the uncanny is ultimately connected with the sacred, the parodies of fantastic literature foreground precisely the lost ability of both readers and authors to integrate the sacred or the transcendent dimension into their systems of knowledge.

The analyzed texts show that a preferred mechanism in the construction of a literary parody is inversion, often with an ironic connotation, as noticed by Hutcheon (2000). The theory of script oppositions seems appropriate for identifying and interpreting parodic inversions. The lexical script connectors and the discursive markers of parody in literary texts deserve further investigation.

SOURCES

Cărtărescu, Mircea, 2007, *De ce iubim femeile*, 4th edition, Bucureşti, Editura Humanitas.

Groşan, Ioan, 2008, *Planeta Mediocrilor, precedată de Epopeea spațială 2084*, Iaşi, Editura Polirom

Ivănceanu, Vintilă, 1970, *Nemaipomenitele păţanii ale lui Milorad de Bouteille*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Radcliffe, Ann, 1980, *The Mysteries of Udolpho*. Edited with an Introduction by Bonamy Dobreé. Explanatory notes by Frederick Garber, Oxford, New York, Oxford University Press.
Radcliffe, Ann, 1992, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents. A Romance.* Edited with an Introduction by Frederick Garber, Oxford, New York, Oxford University Press.

REFERENCES

Balotă, Nicolae, 1971, „Vintilă Ivănceanu: Nemaipomenitele păţanii ale lui Milorad de Bouteille" in *România literară*, nr.13, p.14-15.
Bonafin, Massimo, 2001, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet Libreria Srl.
Cărtărescu, Mircea, 2010, *Postmodernismul românesc*, 2nd edition, Bucureşti, Editura Humanitas.
Cesereanu, Ruxandra, 1991, „Vintilă Ivănceanu şi Evul Mediu modern" in *România literară*, nr.30, p.4.
Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
Hannoosh, Michele, 1989, „The Reflexive Function of Parody" in *Comparative Literature*, vol. 41, no.2, p.113-127.
Hassan, Ihab, 1993, *Toward a Concept of Postmodernism* in *A Postmodern Reader.* Edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon, Albany, State University of New York Press.
Hutcheon, Linda, 1993, *Beginning to Theorize Postmodernism* in *A Postmodern Reader.* Edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon, Albany, State University of New York Press.
Hutcheon, Linda, 2000, *A theory of parody. The teachings of twentieth – century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.
Raskin, Victor, 1985, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster, D. Reidel Publishing Company.
Sangsue, Daniel, 2007, *La relation parodique*, Paris, Librairie José Corti.
Todorov, Tzvetan, 2000, *La letteratura fantastica*, traduzione dal francese di Elina Klersy Imbreciadori, Milano, Garzanti Libri s.p.a.
Wright, Angela, 2004, "'To live the life of hopeless recollection'. Mourning and Melancholia in Female Gothic, 1780-1800" in *Gothic Studies*, volume 6, number 1, pp.19-29, http://www.Manchester universitypress .co.uk /uploads /docs/060019.pdf.

GRIGORE SILAŞI'S AND SÁNDOR IMRE'S CONCEPTS OF LITERATURE. NATIONAL IDENTITY AND LITERATURE EDUCATION AT THE UNIVERSITY OF CLUJ-NAPOCA[1]

Márta NAGY ZABÁN
"Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Lucrarea de faţă aduce o încercare metodologică pentru interpretarea relaţiei concepţiilor lui Grigore Silaşi – şeful Catedrei de Limbă şi Literatură Română la Universitatea Maghiară Regală „Ferencz József" din Cluj între 1872–1889 – şi ale lui Imre Sándor, şeful Catedrei de Limbă şi Literatură maghiară din aceeaşi universitate în aceeaşi perioadă – în privinţa problematicii sensurilor noţiunilor ca *naţiune*, *literatură* şi *literatură naţională* în textele lor de istoria literaturii. Descrierea şi compararea conceptelor celor doi savanţi despre literatură ne ajută la descrierea sensurilor literaturii predate la Universitatea din Cluj din perioada respectivă.

Keywords: literary history, Cluj, professionalization, nationalism, 19th century

1. Introduction

The official opening on November 10, 1872 of the Hungarian Royal University of Cluj is embedded in a special professionalizational context. Áron Berde, the first Rector of the university, in his opening speech described the role of the University as the token of national knowledge, the existence of which can secure a distinguished position of the Hungarian nation among the others:

> *The University of Kolozsvár, too, as I find it, shows that our country is aware of the huge importance of science, and that the influence of nations is not solely determined by the number of its members, but it is influenced, by yet*

[1] This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU 89/1.5/S/60189 with the title „Postdoctoral Programs for Sustainable Development in a Knowledge Based Society".

another aspect, that is, education, and that nowadays only those nations have a future that possess the power of education. (AUC 1873:37)[2]

He says that the University of Cluj is of national significance, and given that it is the temple of science cultivation, its role is mainly seen in the increasing power and value of the nation. The first representations of the first representatives of the new institute see the discipline as food for thought in the power structures, and by all means they see it within the framework of national representation. The central issue of the study below is how teachers responsible with the newly formed instruction frame of the Hungarian and Romanian language and literature can form the professional identity required by their new status as university professors and by their field of science, at a university that finds itself in a symbolic situation already at its establishment. What kind of professional self-description do they provide about themselves, what essence does their notion of discipline and literature get, and what strategies of self-legitimation do they apply?

2. The Place of the University in the History of Professionalization

Although the university was designed according to the pattern of the university of Budapest, the fact that the Faculty of Mathematics and of Natural Sciences[3] was separated from the Faculty of Letters right at the beginning, and that due to its geographical distance from the city centre it enjoyed a greater level of autonomy compared to the university in Budapest, leads us to the conclusion that given that it was opened later in time, it is an institute with a higher degree of professionalization than the latter. However, the University of Transylvania needed to make several local compromises because of its location in Kolozsvár. For example, although the Faculty of Natural Sciences had been separated from the Faculty of Letters at the university of Kolozsvár, these faculties had to share a single building, forced to hold the courses in classrooms near one another, and it happened that the literature courses were disturbed by the animals belonging to the physiological institute – kept in cages located on the second floor. (DFL 1873–4:244.) These local peculiarities developed a special relationship between the sciences instructed at the university. In the university funds of Kolozsvár National Archive, among the documents of the Faculty of Letters there are several documents concerning the issues regarding the distribution of the classrooms, as

[2] In Hungarian: „A kolozsvári egyetem is, mint én vélem, annak jelzője, hogy országunk a tudomány nagy jelentőségének tudatával bír, hogy ismeri, miszerint a nemzetek súlyát nem egyedül a nép száma eredményezi, hanem arra a műveltség is, mint további tényező nagyon is közrehat, és hogy mai napság csak oly nemzetek igérhetnek maguknak jövőt, melyek a műveltség hatalmával fel vannak ruházva."

[3] Within the Hungarian Royal University (after 1873 Hungarian Royal University of Budapest) the two departments were functioning as a single department in this period.

well as documents aimed at solving the problem of the scarcity of classrooms.[4] The small number of the clocks hanging on the walls of the building were compensated by a university bell as of the second academic year in order to regularize the duration of the courses (DFL 1873–4:127), delimiting in a symbolic way the time allocated for study and for leisure – thus, in the first years they lay down step by step the framework, conditions and possible methods of the instruction and acquirement of professional science cultivation and discipline.

According to section 2 of the law article concerning the establishment of the university in Kolozsvár, the regulations governing the university in Budapest were to be applied for Kolozsvár as well. This was both an annoyance and basis for argument for the university in Kolozsvár, as its rigidity made it impossible to handle the problems arising from the local circumstances in Kolozsvár.[5] However when the professors resented that their salaries were way below the salaries of their colleagues in Budapest, they requested that in light of the material resources they should proceed the same way at both institutes, that is, to increase the salary of the professors in Kolozsvár.

From the very moment of its inauguration the university was an institute that was in a complex professionalization movement, which does not mean at all that we should imagine it as a teleological movement from a less professionalized state into a professionalized one – rather, we should imagine it as a groping answer attempt, looking for the ideal solution to the "irritation" (Luhmann 2006: 119–123) of its own age, that affects the concept of discipline and its possible modes of cultivation.

3. Sándor Imre and Grigore Silași – Two Literary Scientists of the University

It is within this institutional context that we should interpret the evolution of Sándor Imre's and Grigore Silaşi's professional identity during the period when they were heads of department in the faculty.

In the first 14 years of Hungarian Royal University of Kolozsvár – "Franz Joseph" Hungarian Royal University as of 1881 –, that is, between 1872 and 1886, the professor of the Hungarian language and literature was Sándor Imre, while the

4 For example the documents nr. 6, 29, 74, 276 of the 1873–4 academic year.

5 For example, when Sándor Imre, the head of the Hungarian language and literature department, suggested the inclusion of Hungarian language and literature among the disciplines instructed at the teachers' training college functioning along the university in Kolozsvár, Ágoston Trefort, Minister of Religious Affairs and Public Education communicated in a ministerial rescript, that this cannot be approved. (DFL 1872–3:100) However, as the discipline was included among the common disciplines at the university of Budapest, Sándor Imre, too, started to give Hungarian language and literature lessons at the teachers' training college. (DFL 1873–4:85)

professor of the Romanian language and literature was Grigore Silaşi, both of them being heads of department (during this period there used to be only one professor at each department). These two literary scholars were teaching at the university at the same period, even the year of their departure coincides. Once having been assigned academic title, both of them were forced to elaborate for themselves a new professional identity appropriate for the newly received social and professional status. They had to comply with a novel professional competence dictated by their profession, they had to define their new position in the hierarchy of competences within their profession. (Rüegg 2004: 127) It was according to the ideal construction of professional identity of their choice that they established the science approach system represented by them – not merely as literary scholars, but also – as heads of a university department.

It was not just the two of them who had to face this problem, but the entire board of professors of the university as well. Beyond the organization of the pragmatic part of the education, each professor had to elaborate individually their own identity as a university professor and the scientific ideal and pedagogical strategy belonging to it. The professors teaching at the university became specialists of these fields in different phases of the professionalization of their field of science, many of them possessed a specialist identity that was pretty close to the early 19th century concept of "literate", but as they were assigned academic titles they integrated into the system of modern sciences, hence they had to find their places and build their professional identity within this framework. The career-image that many of them created based on the scientific ideal of a literate[6] conflicted with the canonized career-image of the new system once they became university professors, and the concept of specialist as seen at the beginning of the century could only be adapted to the requirements of the new system by means of compromises.

3.1. PhD, a Problematic Aspect of the New System

As neuralgic points, the elements of the old system that proved unintegrateable into the new concept of scientist continuously caused problems. An example of this can be that the majority of the professors lacked a Ph.D., which – until a solution was reached – continuously posed barriers in front of the normal functioning of the university system. At the beginning at the Faculty of Letters merely three professors possessed a Ph.D., and what is more, these were the youngest among the board of professors,[7] hence it is not surprising, that the rest of the board also wanted to get a Ph.D.[8] In this context, obtaining a Ph.D. represented

[6] The best example is Sámuel Brassai.

[7] Ph.D. Grigore Silaşi, Ph.D. Hóman Ottó and Ph.D. Hugo von Meltzl.

[8] „Nagyméltóságú Miniszter Úr! / Karunk f. hó 7-én tartott rendes gyűlésében egyhangúlag kimondta, hogy azon tagjainak, a kik még eddig nem doctorok, (u. m.

the summit of a professional career-image, that emerged in the last quarter of the century, after the rise of their professional career. At this point they still lacked this title, but were obliged to make steps in order to achieve it, as due to its absence they were continuously disadvantaged over their colleagues with a Ph.D. Such situation was, for example, the equivalence of Ph.D. titles obtained abroad, which was only allowed to be performed at the Faculty of Letters of the University of Kolozsvár by the three young professors with a Ph.D.[9]

4. Concepts of Literature at the Hungarian and Romanian Department

Thus Sándor Imre and Grigore Silaşi arrived to Kolozsvár in 1872 to take over the departments for which they had been assigned with highly different specialist ideals behind them. In both situations we can see that the content of their concept of nation, as we shall see later on, determined the mentality of both scholars regarding literary study and linguistics on a large scale, and marked a role for them in the society of their time, a role they considered immensely important.

If we observe the subjects instructed by them, as well as the writings they published during this period, we will come across some interesting correspondences. They were language and literature teachers, but interestingly, in both of their work it was linguistic research that played a more important role in the detriment of literary studies. Their research was visibly pointing towards the same direction: the importance of linguistic history, the research of folk art and of dialects is emphasized in several of their works, and they both devoted a significant part of their work to these.[10] They were colleagues, working side by side at the Faculty of Letters of the University of Cluj. At first sight, this seems to be the reason for the resemblance of their scientific conceptions to one another, however, if we take a closer look at them, we realise that behind the apparent resemblance often underlies a completely different argumentation, that is to say, they sometimes reached a similar conclusion due to different reasons, through a different train of

---

Felméri Lajos, Fináli Henrik, Imre Sándor, Ladányi Gedeon[,] Szabó Károly[,] Szamosi János és Szász Béla), tiszteletbeli tudor czímet, s oklevelet óhajt adni" [Your Excellency Minister! / Our department has unanimously declared at the ordinary session held on the 7th of this month that to those board members that do not yet posess a Ph.D. title (as Lajos Felméri, Henrik Fináli, Sándor Imre, Gedeon Ladányi[,] Károly Szabó[,] János Szamosi and Béla Szász), it wishes to confer a honorary Ph.D. title and a diploma.] (DFL 1873–4:131)

9 A dean's letter that has been preserved written by Sándor Imre to Henrik Finály, informs that in absence of Hugo von Metzl he asks Silaşi, the other colleague with a Ph.D. to perform the equivalence of diplomas. (DFL 1873–4:31)

10 The most important primary texts of the analysed corpus: Silaşi 1874, Silaşi 1875–76, Silaşi 1876, Silaşi 1879, Silaşi 1879, Suciu 2006, Imre 1865, Imre 1875, Imre 1885, Imre 1891, Imre 1897, Imre 1900, [n. n.] 1872.

thought, but it could also happen that when they applied similar methods, they did it out of totally different reasons or ideas.

Many of their writings deal with the relationship, situation and possibilities of the concepts of literature, language and nation, both theoreticians approaching them, of course, from their own nationality's viewpoint, and making statements regarding their own national language and literature. The interpretation of their disagreement might give us handholds on the analysis aimed at finding out what kind of litterateur identity, as well as what kind of concept of literature and language actually became canonised at the University of Cluj.

In other words, these partial results may guide us in the respect of what it meant between 1872 and 1886 to be a student at the University of Cluj, what the essence of the instruction that the students received was.

In their reasoning, aiming at the legitimization of their field of science, the approach and self-definition as a specialist of both professors becomes outlined. According to the opinion of both theoreticians, literature and linguistics are meant to prove the viability of their nations. Silaşi believes that the development of these scientific fields marks the maturing of a nation, more precisely that a nation has reached a level of self-consciousness, where it is capable of self-reflection, and this is manifested by a nation through its linguistics and literature.[11] On the other hand, Imre considers these fields of science as essential in the respect that it is the role of language and literary study to reveal and disseminate the peculiarities of the ancient national language and culture, guiding the nation, at the same time, in finding the right way, that is to say, in eliminating the alien elements entered into language and literary study. He affirms that "language is the main possession and treasure of every nation, as well as nearly the single separate factor of national life".[12] The science dealing with and protecting the most important treasure of the nation implicitly appears as the most precious national science in the reasoning of Imre.[13] According to his interpretation the protection of the purely national, ancient

[11] „Omulu la inceputulu etatei e mai numai obserbatoriulu celoru ce se petrecu in giurulu seu, imitatoriulu acestoru si trebue se inainte in ani, pana candu se reflecte la interiorulu seu si se'si scia aprofindá individualitatea. Asia si in literatura. / Desvoltarea cunoscintiei nóstre proprie si stim'a de noi suntu cele doue aripe, pre cari se ridica poesi'a poporale." [At the beginning of his life man is but an observer and an imitator of the things happening around him, time needs to pass before he becomes self-reflexive and consolidates his personality. The case of literature is similar. The expansion of our knowledge and our self-consciousness are two wings, on which folk-poetry can rise.] (Silaşi 1876: 207)

[12] „nyelv pedig minden nemzetnek legfőbb tulajdona, kincse, és a nemzeti életnek ma már csaknem egyetlenegy külön tényezője" (Imre 1897:69)

[13] „Legnagyobb mestereinktől, [...] azt tanúltam, hogy [a nyelv] romlása ellen küzdenünk kell, csak úgy, mint az erkölcsök romlása ellen. Ezért tanúljuk a múltat, a nemzet [...] nyelve történetét, hogy ezt tudjuk és akarjuk it tenni." [I have learnt from our greatest masters that we must fight both against the destruction of language

linguistic and literary phenomena, as well as their clearing of the waste of intercultural borrowings is the key to the persistence of a nation. From this perspective it can be understood that both Silași and Imre prefer linguistic research to literary study. Nevertheless, while Silași does this out of the consideration according to which philology is the queen of all sciences due to its concern for language, which differentiates man from animals (Silaşi 1874: 90), Imre's opinion is that the application of the conclusions of linguistic history to his contemporary language would mean the moral ascension of the nation. In his opinion the loss of the nation's purity is linked with the image of an apocalyptic and irreversible moral decay, which can be stopped especially by flourishing and competent linguistics. (Imre 1897: 67–68)

Concerning a particular question of linguistics, in the case of the theses dealing with dialects, they diverge according to the same logic. However the clearest aspect at first sight is that both of them assign major importance to the study of the dialects of the national language. Imre defines the different dialects as degenerations of pure language, as result of the influence of the foreign elements of the various geographical regions (Ibidem 1897: 80), and promotes the retrieval of a single, common and pure language from the language of oral tradition creations. (Imre 1884: 279–280)

Silași finds that by the analysis and comparison of the different dialects of the national language we can unveil the mysteries of the national past, as in many cases, the discovery of the cause of a single phonetic difference might lead to the historical discovery of the various living conditions and relations of a nation that had spread over various territories throughout history.[14]

The issue of nationalism is another peculiar aspect of both theoreticians' concept of science: they find it necessary from the perspective of their own field of study, and in the system of both it is defined as the conceptual opposition of cosmopolitanism. In Imre's argumentation, it becomes crucial in linguistics and literary study from the perspective of preventing the death of the nation, while in the case of Silași, the nationalism of his time is associated with the Darwinian "struggle for life"-theory, more precisely, it interprets the struggle of the different national sciences as the nations' struggle for life. The starting point of his

and against the decadence of morals. This is why we study the past, the history of the nation's language, so that we know it and want to do it.] (*Ibidem,* 70)

[14] „Estmodu limb'a ne este [...] unu caleusu [...] dein celi mai siguri la constatarea fapteloru istorice. [...] Chiaru de aceea e necessaria sî pentru noi romanii culegerea sî a celoru mai neinsemnate amenuntîmi, ce ne presenta limb'a in dialectele sale, provincialismii, idiotismii sei, in proverbîe scl. Demulteori unu cuventielu ti-deschide prospectu sî lumea scientieloru." [Thus, language is one of our guides that lead us to the historic facts. Therefore, us, Romanians need to explore even the most insignificant details, that our language presents us through dialects, provincialism, idioms and proverbs. Often a single word can offer a perspective on the world of sciences.] (Silași 1874: 175)

argumentation is that the crucial importance of sciences in the life of nations became completely obvious by the second half of the 19th century, thus a prospering scientific life represents the survival of the nation. The competition between nations in terms of scientific life is actually a struggle for survival; this is why every nation endeavors to improve its scientific life. (Silaşi 1876: 207)

Finally, the last aspect that I would like to mention is the relation of the two professors with folk song. They both dedicated serious studies to the analysis of folk-songs and oral tradition, and perhaps this is the only regard in which they truly coincide: the reason why they consider folk-songs the most important genre of national literature is because they see in them the pure ancient language and thus the manifestation of the undistorted and sheer national spirit. (Silaşi 1876 and Imre 1900)

As we can see, the key to the literary approach of these two literary theoreticians is the study of their national and scientific identity, able to show us such relationships, without which they would remain uninterpretable. As one of the most important elements of the discipline they practiced, we could highlight the imperative of national identity. Their entire disciplinary argumentation, the methodology they applied, as well as the components of their scholar identity were all built on their perception of nation and subordinated to their national identity. The views theoretically expressed by the two professors, however, often experienced shortcomings right because of their multifaceted specialist identity. Sándor Imre in his theory says that the study of foreign languages is harmful to the national talent of languages, therefore he thinks that this fashionable practice of his age should be avoided in order to preserve the national language.[15] Nevertheless it was him, who as the dean of the Faculty of Letters composed a request along with Gedeon Ladányi addressing the Minister of Religious Affairs and Public Education concerning the inclusion at the teachers' training college in Kolozsvár "one of the most important compulsory secondary school subject", that is German language and literature. (DFL 1873–4:164) Clearly, in this case, there is a conflict between the identity of a head of department, of a university professor and of a language and literary scholar, or perhaps they were replaced by one another placing in front the identity that was most compatible with the respective circumstances. In Silaşi's case the identities corresponding to the different social and professional roles caused problems rather from outside, that is, from the context of a certain national community of Orthodox denomination – at the moment of his assignment as the

[15] „nincsen a mi időnknek, a nevelés körében egy-egy ártalmasabb nyavalyája, mint a sok nyelvet tanúlás, – a szegényebb, kisebb népek nyomorúsága. Ez rontja meg alapjában a nyelvérzést [...] – tehát azt az alapot, a mely a nemzeti életnek föntartója." [Our time has no disease more harmful in education than the study of several languages – the misery of the poorer and smaller nations. This is what destroys the talent for language – namely the base, which is the preserver of national life.] (Imre 1897: 151)

head of the Romanian department, along with the numerous positive manifestations, such negative opinions were also expressed in the Romanian press, according to which Silaşi is not compatible with the position he had been assigned: because of his Greek-Catholic religious views, in their opinions and ideology he can only represent a small fraction of the Romanians. ([n.n.] 1872: 435–436.) At the same time, actually, the imperative of his professional identity according to which the history of the Romanian nation is analyzed from various scientific fields (besides his linguistic and literature disquisitions see his ethnical and historical researches), stems exactly from the sense of vocation, that in his role of professor of Romanian language and literature prescribed him the protection of the national values.

5. Conclusion

In this paper, through the example of the Hungarian and Romanian language and literature department of the Hungarian Royal University of Kolozsvár I have attempted to analyze that the establishment of the university in Kolozsvár at a certain point of the history of professionalization was not organized according to the logic of evolution history, its tendency of forming cannot be described as a progress from a less professionalized state to an increasingly professionalized and specialized state, in fact, by inheriting several elements from the structures of the earlier phases of the history of professionalization it elaborated its administrative framework according to the local special circumstances and to the requirements and decisions set out by Budapest, and defined its premises of scientific ideology.

BIBLIOGRAPHY

[n. n.], 1872, *Óre ce se fia?* Federatiunea, nr. 109-709. 435–436.

[n.n.], 1873. *Acta reg. scient. Universitatis Claudiopolitanae, anni MDCCCLXXII–III*, Cluj, (in the text: AUC).

Imre, Sándor, 1865, *A magyar irodalom és nyelv rövid története* [*Brief History of the Hungarian Literature and Language*], Debrecen.

Imre, Sándor, 1875, *Nemzetiség és nevelés* [*Nationality and education*], Budapest.

Imre, Sándor, 1885, *Népköltés, népdal (gondolattöredékek)* [*Oral Tradition, Folk-songs (fragments of thoughts)*], Erdélyi Múzeum.

Imre, Sándor, 1891, *A magyar nyelv és nyelvtudomány rövid története* [*Brief History of the Hungarian Language and Linguistics*], I. vol. Budapest.

Imre, Sándor, 1897, *Irodalmi tanulmányok* [*Literary Studies*], I-II;

Imre, Sándor, 1900, *A népköltészetről és népdalról* [*About the Oral Tradition and Folk-song*], Franklin, Budapest.

Luhmann, Niklas, 2006, *Bevezetés a rendszerelméletbe [Introduction to Systems Theory],* translated by Brunczel Balázs, Gondolat, Bp.

Rüegg, Walter (ed.), 2004, *A History of the University in Europe*, vol. 3, *Universities in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge.
Silași, Grigore, 1874, *Studiu asupra dialectului macedo-romanu paralelu cu celu daco-romanu* [*Study of the Macedonian-Romanian dialect as parrallel with the Daco-Roman dialect*], Transilvania, nr. 8–15;
Silași, Grigore, 1875–76, *A maczedoniai román nyelvjárás* [*The Romanian dialect in Macedonia*], Erdélyi Múzeum.
Silași, Grigore, 1876, *Romanulu in poesia sa poporale*, Transilvania [*The Romanian in his Folk Poetry*], nr. 18–23;
Silași, Grigore, 1879, *Renascerea limbei romanesci in vorbire sî scriere* [*The Revival of the Romanian Written and Oral Language*], Editiunea „Amicului familiei", Cluj.
Silași, Grigore, 1879, Apologie. [*Apology*], Cluj.
Suciu, Dumitru, 2006, Grigore Silaşi [Scrisorile lui Grigore Silași către George Bariț̦iu – *The letters of Grigore Silași to George Bariț*], Yearbook of the Institute of History «George Bariț̦iu», Cluj, tom. XLV, 261–294.
State Archives in Cluj, fond. 315. Documents of the Faculty of Letters (in the text: DFL).

TRAUMATISME – IDENTITÉ ET COMMUNICATION DANS L'ŒUVRE DE JAPRISOT ET BARICCO

Ljiljana PETROVIĆ
Faculté des arts, Nis, Serbia

L'intensité et la spécificité de l'expérience traumatisante empêchent son adaptation dans les schémas mentaux déjà créés et provoquent des troubles psychiques ainsi que de profonds changements de l'identité. Pour dépasser la nouvelle situation, le sujet est forcé de changer ses constellations intérieures et de revaloriser les attitudes déjà acquises, ce qui conduit à un changement radical de sa vision du monde et de soi-même. L'authenticité de l'expérience traumatisante et l'impossibilité qu'elle soit transmise de manière adéquate, isolent, d'un côté, le sujet de la communauté, mais représentent, de l'autre, le noyau autour duquel se regroupent les semblables, porteurs d'une expérience du même genre. Le phénomène du traumatisme transgénérationnel y sera présenté comme aspect négatif de communication entre les générations, dans le cadre de la même famille ou de la même nation. Les problèmes mentionnés seront étudiés dans le présent travail sur le corpus d'œuvre : *Un long dimanche de fiançailles* de S. Japrisot et *Cette histoire* de A. Baricco.

Mots clés : traumatisme, guerre, communication, identité, changement

Le XX siècle a rendu vains les efforts destinés à montrer que l'avancée technologique est la garantie du progrès humain dans tous ses domaines. L'opinion générale que le mal de la guerre sera pour toujours placé au passé, c'est avéré fausse. Les nombreuses guerres de ce siècle et du siècle précédent dont certaines assument des dimensions de catastrophes planétaires, démontrent que la guerre fait partie du quotidien de l'humanité.

L'histoire de la guerre, d'un autre côté, dénudée de grands mots de courage, d'honneur et d'intérêts suprêmes, ne reste qu'une triste histoire de souffrance humaine contenue dans la cruelle réalité du dilemme : tuer ou être tuer, dilemme dont la simplicité ne laisse pas d'espace de fuite hors du champ de l'inhumain. C'est justement cette rencontre directe avec la mort qui, d'après Judith Lewis Herman, a le pouvoir de changer radicalement le monde intérieur du sujet, et de causer un fort traumatisme psychique.

La fréquence des guerres et la gravité des troubles psychiques des rescapés imposent la nécessité de connaître mieux le phénomène du traumatisme psychique, individuel ou collectif, de dévoiler les secrets de son fonctionnement et, ce qui et le plus important, d'essayer de trouver les moyen d'aider les touchés. C'est pourquoi le stress post-traumatique n'a de cesse de susciter l'intérêt des psychologues, psychiatres, sociologues, ainsi que des critiques littéraires.

En quoi consiste sa force destructrice ?

1. Racines du traumatisme

D'après Pierre Janet (van der Kolk et van der Hart 1995 : 159-160), chacun de nous possède déjà des matrices, des schémas, d'après lesquels toute nouvelle expérience sera triée, organisée, et stockée dans les compartiments de notre mémoire et, de cette manière, deviendra la partie constitutive de notre passé, notre identité et personnalité.

Si l'événement auquel nous sommes exposés ne convient pas à nos schémas préexistants, à nos conceptions du monde, la psyché s'arrête, l'identité chancelle, la mémoire est confuse. Lorsque la partie automatique de la mémoire ne réussit pas à accepter et insérer un événement, le souvenir devient alors, d'une certaine façon, indépendant, en dehors du contrôle conscient, et revient dans l'esprit du traumatisé d'après ses propres règles, en le forçant à revivre chaque fois de nouveau l'événement traumatisant. L'esprit ne peut pas gérer ses visites douloureuses et reste sous leurs pouvoir. Le sujet est littéralement victime de sa propre mémoire, devenue complètement et miraculeusement autonome.

Pour résoudre le problème il faut tout apporter au niveau conscient, rompre le silence, verbaliser l'événement, le transmettre en mots et l'accepter comme partie intégrale et constitutive de son passé, de son histoire personnelle et de son identité.

Le terme même du traumatisme est connu depuis la Grèce antique, où il désignait la blessure physique, mais c'est Freud qui l'a utilisé le premier dans le contexte des troubles psychiques. Néanmoins, le problème devient vraiment voyant après la Première guerre mondiale et c'est justement la période traitée par Baricco et Japrisot dans les œuvres ici présentées : *Cette histoire-là* et *Un long dimanche de fiançailles*.

2. La Grande guerre

Les auteurs dépeignent les scènes de la Grande guerre, les batailles des tranchées, la souffrance humaine, et particulièrement, le destin des soldats condamnés à mort pour désertion et automutilation, ainsi que le destin des membres de leurs familles qui après leurs exécutions ont subi une lourde perte.

Dans les deux romans de vrais événements historiques servent de base à la fiction romanesque. Tandis que Baricco traite de ce sujet dans un seul chapitre de son œuvre, Japrisot y consacre tout le roman.

Le phénomène des mutilations volontaires des soldats, qui avaient lieu aux fronts pendant la Grande Guerre, a été une source d'inspiration pour Japrisot. Baricco, pour sa part, s'est inspiré de la bataille de Caporetto, la plus grande défaite militaire dans la récente histoire d'Italie, qui a eu pour épilogue beaucoup de condamnations à mort pour désertion.

Les évènements décrits dans les romans offrent une vaste gamme de possibilités pour éclairer le phénomène de traumatisme, son rapport avec la communication et son influence sur l'identité.

Manech, un des personnages principaux de Japrisot, se trouve dans la tranchée au moment où un obus transforme devant ses yeux, son ami de guerre en un mélange de sang et de morceaux de viande, dispersés et collés tout autour de lui. Il crie, agite les mains, déchire ses vêtements, en essayant de se libérer de la masse collante que quelque minute avant avait été son ami. Le lendemain « il avait retrouvé son calme » (Japrisot 1991 : 23), « et son sourire figé… d'un enfant fou » (ibidem : 26). Son esprit a vite décidé, d'après la loi de la survie mentale, qu'il fallait tout effacer, tout oublier et continuer comme si rien ne s'était passé. Il est devenu amnésique.

Quasiment la même scène, voire plus horrible, se trouve chez Baricco.

Le petit, c'est le surnom d'un soldat grand et bienveillant, est frappé par un obus. Il est blessé et son ami de tranchée essaie de l'aider, mais un autre obus tombe, et le cloue au fil de fer barbelé situé sur le no man's land, entre les tranchées des italiens et celles de l'ennemi. Le petit gémit de douleur et de peur, ses deux amis, Ultimo et Cabiria, veulent l'aider, mais c'est impossible, tout autour d'eux sifflent les balles. Ils ne peuvent ni l'aider ni s'en fuir, ils sont obligés d'être témoins de sa torture. Après un certain temps ils décident de le tuer pour l'épargner des souffrances et pour s'en sauver eux-mêmes. Un soldat français accepte de le faire pour deux paquets de cigarettes, mais, sous la pluie des balles, il est impossible de récupérer son corps et il se gonfle et se défigure lentement devant leurs yeux, pendant sept jours. Le septième jour un autre obus tombe, son corps est découpé et ses yeux morts fixent les camarades en se décomposent lentement. À un moment, Cabiria ne supporte plus, pousse un cri et jette un obus sur le corps du petit pour le réduire à néant.

3. Identité

3.1. Amnésie et hypermnésie

Après cet événement, ni Ultimo, ni Cabiria ne sont devenus amnésiques, ils n'ont pas souffert de dédoublement de la personnalité et ne sont pas, non plus,

devenus fous. L'amnésie de Manech n'est que la réponse extrême à une situation stressante. Au fond, les effets qu'un événement traumatisant a sur la psyché, sont gradués et dépendent de la force intérieure du sujet.

Les réactions inconscientes à un événement de ce genre peuvent être contradictoires : soit l'esprit renonce complètement à le reconnaître, soit il lui donne une place d'honneur, ne le soumettant pas au processus de l'oubli, qui est automatique et normal, mais le fige d'une certaine manière et garde toute sa fraicheur, ses couleurs, ses sons, ses odeurs, tous les outils de la torture.

Manech, n'ayant pas la force d'accepter la nouvelle expérience, l'efface et l'organisme complexe de sa mémoire peut continuer à fonctionner, son individu se reconstitue. Mais quel individu ? Cette continuation, n'est-elle pas une illusion ? Est-ce que la continuité est possible, ou n'est-ce qu'un mirage de l'esprit, un conte de fées que l'esprit se raconte à lui-même pour pouvoir survivre ? Manech amnésique n'est pas Maneh d'autrefois, vidé de son amour pour Mathilde qui était le moteur intérieur qui le faisait respirer, bouger, contempler le monde, vidé de leurs souvenirs communs, de la mer, de son enfance, de longues promenades communes, vidé de tout, ce n'est qu'une épave de Manech de jadis. La décision que son esprit a prise était mauvaise, en effaçant l'expérience inacceptable il a tout effacé, il s'est vidé de tout, de sa propre essence.

Son identité a changé, mais il contient encore le potentiel pour revenir en arrière, en lui-même. C'est Mathilde qui le lui apporte à la fin du roman. Elle lui ouvre la perspective du retour, mais, au fond, cela dépend de lui, de sa volonté et de son courage de partir à la recherche de lui-même, de ce qu'il fut.

La perspective est vraiment ouverte devant Manech, ainsi que devant le lecteur, mais il n'y a plus d'identité d'autrefois, c'est une illusion. Cet effort de reconquérir l'identité d'autrefois se transforme en quête d'une nouvelle identité, cachée et supprimée profondément à l'intérieur comme une des vies possibles qui n'aurait jamais été découverte sans l'événement traumatisant, l'événement qui a suscité le besoin de la recherche et de la lutte. En cherchant la guérison, la victime trouve des potentialités inconnues à elle-mêmes, les réveille et les développe. Le handicap de Mathilde et l'information de la perte du fiancé aimé lui procure une identité qu'autrement, elle n'aurait probablement jamais eue.

Ce mouvement intérieur n'implique aucun arbitrage universellement applicable. Chaque révélation compte, chaque révélation est valable, c'est le résultat de l'acte authentique du mouvement psychique. Il ne suggère, non plus, aucune valeur éthique.

Dans le roman de Baricco, le but de la vie d'Elizaveta devient la malice pure. Elle profite de chaque possibilité pour imaginer le mal qu'elle pourrait faire et se venger ainsi du mal qui lui a été fait quand elle était petite. Tina, l'héroïne de Japrisot, devient vengeresse et ne punit que les coupables, d'après son appréciation, pour la mort de son aimé. Mathilde, au contraire, devient créative, entreprenante,

courageuse, comme si une force divine lui avait été inspirée, elle réussit à lutter contre tout, contre les gens, les préjugés, les institutions, les tabous, la nature.

3.2. Chemins de la mort / chemins des changements

D'un autre côté, ce souvenir de la proximité de la mort marque souvent ses victimes irréparablement et pour toujours.

> *Cabiria savait donc bien ce qu'Ultimo voulait dire quand il disait ce truc sur la mort, qu'ils étaient tous déjà morts et que c'était pour toujours. Il n'y croyait peut-être pas vraiment, mais il comprenait ce qu'il voulait dire. Ils avaient traversé ça, et rien ne pourrait jamais l'effacer. Ils l'emporteraient avec eux, dans le double fond de leur âme, comme des contrebandiers de l'horreur. Sœur la mort.* (Baricco 2007 : 116-117)

Ils veulent le laver, le tuer à l'intérieur d'eux-mêmes, en essayant de dire, de communiquer, de transmettre cette expérience aux autres, mais ils comprennent très vite que ce n'est pas possible, que celui qui n'a pas vu la mort, ne l'a pas vécue ni sentie ne peut rien comprendre, qu'il s'agit d'une expérience qui est intransférable. Après cette découverte ils se retirent, deviennent hyper sensibles, parfois taciturnes, parfois agressifs, comme si la mort en eux était quelque chose de vif, quelque chose qui se répand, qui envahit leur espace intérieur et personne ne sait qui gagne ni quand. Il y a beaucoup d'écrivains, rescapés de l'Holocauste, qui se sont tués, dix, quinze ans après la guerre.

Le chirurgien du roman de Baricco, qui soignait les blessés qui mouraient tout autour de lui au cours de la guerre, a survécu la guerre, mais trop imprégné par la mort, il s'est suicidé deux ans plus tard.

Cependant, vivre sous la menace de la mort, ne veut pas dire obligatoirement vivre sous son ombre, jusqu'à la fin. Après le traumatisme tout est possible, des changements, des miracles, de grands réveils, justement à cause de ce contact à la mort. Janoff Bulman prétend qu'après une rencontre si proche avec la mort l'homme cesse de comprendre la vie comme quelque chose de garantie, cesse de vivre automatiquement, commence à être conscient du miracle de la vie et essaie d'en profiter à tout moment. Cette expérience peut alors être appréhendée comme une grande invitation au réveil et ceux qui ne deviennent pas révélateurs deviennent au moins chercheurs. C'est une grande aventure, une invitation irrésistible qui peut conduire à la mort, ou à la pleine vie, mais après laquelle personne ne reste le même.

Il vaut mieux le savoir par avance, bien qu'il n'y ait pas de choix. Ceux qui n'acceptent pas le défi restent en proie de leurs hantises pour toujours et ne peuvent que jouer leur rôle de victime. Ceux qui luttent, qui ne cessent pas d'essayer de

dire, d'écrire, de transformer leur expérience en signes, n'importe lesquels, en sons, en lettre, de la comprendre et de la mettre dans un des compartiments de leur mémoire comme toutes les autres expériences, ceux-là restent en bataille, ils gardent la possibilité de réussir, d'apprivoiser la mort intérieure et de vivre avec.

Parmi les personnages mentionnés, il y a ceux qui ont accepté le défi et ceux qui ne l'ont pas accepté, et parmi les premiers, ils sont ou révélateurs ou chercheurs.

Mathilde ne veut pas accepter l'information de la mort de Manech. L'événement tragique la transforme et elle devient ce qu'elle n'a jamais été. Manech, au contraire, ne cherche pas, ce n'est que Mathilde qui lui ouvre la perspective de la recherche à la fin du roman, c'est elle qui vient du passé pour lui ouvrir la perspective de sa reconnexion au monde.

Les parents de Manech, quant à eux, ont peur d'accepter le défi. Mathilde leur révèle la possibilité que Manech soit encore en vie, mais ils refusent d'y croire, ayant peur de le perdre une seconde fois et d'être blessés de nouveau. Ils ne cherchent pas, ils restent emprisonnés dans leur douleur et à la fin, chacun est récompensé pour son courage et sa capacité à explorer la vie, quelle qu'elle soit, pour sa possibilité de croire, d'imaginer, d'inclure la perspective future et de lutter pour.

3.3. Besoin d'ordre

L'action et le besoin de mettre les choses sous son contrôle, de se donner de petits buts, ainsi que des grands et, dans ce contexte, des tâches à réaliser, toutes ces initiatives représentent une forme de lutte contre le traumatisme. En effet, l'ouverture des perspectives est quelque chose qui ajoute, dans le cercle fermé du passé et du présent, ou le traumatisme se nourrit et tyrannise, une dimension future. Or, l'apparition de la dimension future rompt ce cercle vicieux.

En psychothérapie cela s'appelle logo thérapie, et c'est justement, un rescapé de l'Holocauste, Victor Fränkel, qui l'a inventée.

Cet effort de mettre les choses sous son contrôle est le point commun de tous les personnages qui luttent. Ils ne peuvent pas contrôler tout ce qui se passe autour d'eux, les tourbillons de l'histoire dans lesquels ils sont entrainés et les coups du destin qu'ils doivent supporter, mais ils cherchent le petit morceau du monde où ils décident, où ils ont la puissance de changer, modifier, transformer.

Chez Mathilde cela se manifeste à travers le besoin de ranger et d'organiser minutieusement les documents recueillis sur le destin de Manech. Dédiée complètement à son travail, elle impose de l'ordre dans sa boîte d'acajou, comme si cette micro harmonie aurait dû, d'une manière bizarre et mystérieuse, se refléter sur le macro monde, comme si elle aurait dû mettre en ordre sa vie personnelle, la vie historique et tout l'univers sur le modèle de la boîte d'acajou, d'une sorte d'analogie, de réflexion, de contamination.

Dans le roman de Baricco, le père sans nom, dont le fils est fusillé pour désertion pendant la guerre, fait la même chose. Étant persuadé que son fils n'est pas coupable il s'efforce de dévoiler les vraies conditions de cet événement. Il collectionne soigneusement les documents, les photographies, cherche les témoins, pour reconstruire le passé et retrouver la vérité.

Il est évident que le chaos n'est pas l'état naturel de l'homme, il s'y sent perdu, désorienté et malheureux. Il a besoin de l'ordre et du sens. Et le traumatisme, c'est d'abord le grain du désordre semé dans la mémoire, dans la psyché et dans les dimensions temporelles du sujet.

4. Communication

4.1. Forces centripètes et centrifuges

Dans l'histoire du traumatisme et de l'identité, les autres jouent aussi un rôle très important. Ce sont eux qui peuvent soulager, aider à comprendre, avec qui le fardeau peut être partagé. Et la victime essaie de s'adresser aux autres, de dire, écrire, de peindre, mais elle heurte le mur de l'incompréhensibilité. Elle peut parler mais ne peut pas dire, elle peut écrire, mais ne peut pas décrire. C'est à ce moment-là que les traumatisés comprennent qu'ils sont seuls, qu'après cette expérience ils se diffèrent des autres et se sentent particuliers. Ils s'isolent, s'éloignent de la société, mais ils s'approchent aussi de leurs semblables, de ceux qui ont vécu et senti la même peur, la même douleur, qui ont assisté à la même horreur. Paradoxalement, la même expérience qui sépare, désunit, enferme, en même temps fait des liens, regroupe, attire les semblables.

C'est le phénomène que Kai Erikson, qui s'occupe particulièrement du rapport entre le traumatisme et la société, a nommé « forces centripètes et centrifuges du traumatisme » (Cartuth 1995 : 186)

D'après lui, c'est l'aliénation qui sert de base à la création d'une telle communauté, ce sont les problèmes communs, la souffrance commune, qui les approche. C'est la communauté des désemparés, inadaptés, traumatisé, blessés, une sorte de parenté spirituelle, faite des liaisons intérieures extrêmement fortes, si bien que, d'après Erikson, leurs meilleurs amis ne réussiront jamais à les connaître aussi bien qu' ils se connaissent entre eux.

Ultimo et Cabiria sont liés pour toujours par le destin du petit, comme s'ils étaient les conspirateurs du même complot de la mort.

Le même type de liaison est reconnaissable entre les gens qui ont eu une enfance difficile avec laquelle ils n'ont jamais réussi à se réconcilier. Tina, le personnage de Japrisot, accepte de se prostituer, d'être abusée, de tuer et d'être condamnée à mort, pour l'homme avec lequel elle est liée d'un lien indissoluble de l'expérience commune d'une enfance difficile.

4.2. Traumatisme collectif

Entre outre, Erikson explique que le tissu d'une communauté peut être endommagé de la même manière que le tissu physique ou mental. En ce cas le traumatisme ne se passe pas seulement au niveau personnel, mais aussi au niveau collectif. Les communautés, les collectivités, les nations peuvent en être frappées comme l'individu.

Tandis que le traumatisme individuel signifie l'intrusion soudaine dans la psyché d'une expérience extrêmement agressive et douloureuse à laquelle le sujet ne peut pas réagir d'une manière adéquate, le traumatisme collectif est privé de cet effet de soudaineté, il conquit lentement la conscience, mais l'effet final est le même. La mémoire collective possède aussi ses schémas et ses matrices où de nouvelles expériences s'adaptent, mais, si ces expériences ne conviennent pas à l'image que la collectivité a créé d'elle-même, la mémoire collective résiste à les adapter.

Après le désastre italien à Caporetto qui compte environ quarante mille morts et trois cents mille soldats blessés, le silence régnait. Toute la nation voulait devenir Manech et effacer le passé. Il était pénible d'en parler, le silence permettait de prétendre que rien ne s'était passé. Mais, c'est justement ce silence qui a trahi la maladie. Baricco sent le traumatisme national comme une invitation à la recherche et refuse de garder le silence, il choisit de parler et d'essayer de comprendre et d'enlever le tabou.

> *... vous n'arriverez jamais à vous expliquer ce chiffre dont vous avez honte, qui vous est resté incompréhensible et qu'aucune statistique militaire ne peut admettre, un chiffre si honteux que vous avez continué de le cacher pendant des années, mais qui raconte pourtant exactement, dans sa limpidité, comment les choses se sont passées, puisque à Caporetto, en quelques heures, trois cent mille soldats italiens se retrouvèrent prisonniers entre les mains de l'ennemi, la plupart du temps sans combattre* (Baricco 2007 : 131)

Japrisot fait la même chose en écrivant des automutilations pendant la Grande guerre, des punitions sévères et inhumaines, de longues luttes désespérées que les veuves ont entreprises pour réhabiliter leurs maris, de leur amour infatigable et de la résistance honteuse de l'État.

Après tout, comment lutter contre un traumatisme collectif ? Quels sont les moyens de sa rationalisation, symbolisation ou verbalisation ?

D'après Ellen Leigh Weber ce sont les musées, les monuments, les films, les livres, les œuvres d'art en général. Elle conclut qu'une collectivité doit garder le drame de son passé à « l'esprit » pour l'assimiler comme partie intégrale de son identité collective.

4.3. Traumatisme transgénérationnel

Presque tous les auteurs écrivant du traumatisme collectif soulignent l'importance de sa rationalisation par rapport aux générations à venir.

Pourquoi ? Le traumatisme, est-il quelque chose de transférable ou de contagieux ?

Est-ce que les écrivains qui écrivent sur de pénibles événements historiques quelques décennies après cet événement, peuvent en être traumatisés, bien qu'ils n'y aient pas été présents ?

Dans ce contexte, l'étude de Marianne Hirsh sur « la post mémoire » (Hirsch 1998 : 420-421) est d'une importance capitale. Le terme désigne la présence dans la mémoire d'un passé non vécu. Elle analyse les souvenirs des enfants juifs dont les parents ont été bannis de leurs foyers pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ces enfants se souvenaient des pays d'origine de leurs parents bien qu'ils ne les aient jamais vus. Leurs parents regrettaient tellement leurs foyers abandonnés qu'ils ne cessaient pas d'en parler, et de les évoquer. Ces descriptions étaient si vives et réelles dans l'esprit de ces enfants qu'ils avaient l'impression d'avoir vécu eux-mêmes ces expériences, de bien connaître ces lieux, de s'être promenés dans ces rues.

Ce ne sont pas les souvenirs fondés sur l'expérience vraiment vécue, ce sont les souvenirs crées d'après les narrations. La puissance de cette mémoire d'après Marianne Hirsh se cache justement dans le fait que ce n'est pas le souvenir qui est entreposé entre l'objet et la mémoire mais l'investissement imaginaire et la création.

L'enfance de Sebastien Japrisot était marquée par les histoires de guerre de son grand père, qui s'était battu au front de Verdun pendant la Grande guerre, d'autant plus il y fut envoyé en guise de punition, étant donné qu'après une permission il n'avait pas voulu retourner au front.

Les images de la guerre des tranchées, de l'horreur et de la souffrance des soldats se multipliaient dans son imagination d'enfant et en formaient une mémoire. Par ailleurs, le sentiment de l'injustice infligé à son grand père, oppressait aussi l'auteur, si bien qu'il a voulu en reparler, transformer cette expérience fondée sur les récits de son grand – père en mots, présenter ce qui le tourmentait d'une manière symbolique et s'en libérer.

Cet héritage mental et émotionnel peut être caractérisé par une abondance de souvenirs adoptés, mais aussi par une mémoire vide, un silence accentué qui, d'après Sasha Goldsztein, « semble encore plus éloquent que la parole parce qu'il marque l'endroit du vide, du manque, de l'incapacité d'élaboration » (Goldsztein 2005 : 118). Le silence qui règne après le désastre de Caporetto est autant symptomatique que l'hyperproduction verbale du grand-père de Japrisot. Ce sont justement l'amnésie et l'hypermnésie qui trahissent le traumatisme.

Étant un héritage mental et émotionnel, le traumatisme se dévoile aussi comme une sorte de communication entre les générations, le point commun qui

peut mettre en une étrange communication les deux ou plusieurs générations dans le cadre de la même famille, de la même nation, de la même communauté, quelle que soit la raison de sa formation. Il est évident qu'il s'agit d'une communication négative, d'un fardeau transmissible d'une génération à l'autre.

C'est sur ce point que Japrisot et Baricco s'avèrent être des victimes du traumatisme hérité des générations précédentes. Ce type de traumatisme double l'impératif moral de s'en occuper, étant donné que l'enjeu, dans ce cas, n'est pas seulement la qualité de vie et la santé mentale de la génération concernée mais aussi celles des générations à venir.

5. Conclusion

Il est évident que le traumatisme psychique en marquant profondément l'esprit du frappé, est inséparablement lié à l'identité individuelle et qu'il influence fortement la communication entre les gens en permettant la création des communautés des semblables et en contribuant, de cette manière, à la formation de l'identité collective. Le fait qu'il s'agisse d'un phénomène transférable d'une génération à l'autre renforce l'importance, la gravité et l'actualité du problème.

BIBLIOGRAPHIE

Baricco, Alessandro, 2007, *Cette histoire-là*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Gallimard.

Caruth, Cathy, 1995, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press.

Caruth, Cathy, 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History,* Baltimore, John Hopkins University Press.

Goldsztein, Sasha, 2005, « La génération du silence », In Fondation Auschwitz (bulletin trimestrielle), n. 86 (janvier – mars), p. 113-129.

Harwey, John H, 1998, *Perspectives on losses*, printed by Edwards Brothers.

Japrisot, Sebastian, 1991, *Un long dimanche de fiançailles*, Denoel.

Hirsch Marianne, 1998, « Post lives : postmemories in exile », *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Duke University Press Durham and London.

Parent, Anne Martine, 2006, « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », Actualité du récit. Pratique, théories, modèles, volume 34, n. 2-3, p. 113-125.

Suleiman, Susan Rubin, 1998, *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Duke University Press Durham and London.

Van der Kolk, Bassel A. et Onno Van der Hart, 1995, "The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and Engraving of Trauma", *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Weber, Leigh Ellen, 2010, *Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec*, Queen's university Kingston, Ontario.

CREAREA PLURALITĂȚII ÎN OPERA LUI MIRCEA CĂRTĂRESCU (IMAGINEA ÎNTRE SCRIPTURAL ŞI VIZUAL)

Bogdan RAȚIU
Universitatea „Petru Maior" Târgu Mureș

The present paper is intended to compare the way in which the image is constructed in the scriptural code of the postmodern text, namely in the graphics, the comics and the illustrations created in the work of Mircea Cărtărescu. Thus the volumes *The dragons' Encyclopedia*, *Air with Diamonds*, *Travesti* (French version), will be addressed in terms of image morphology, the space created by them; in both cases, addressing the double manifestation of the icon and the symbol, therefore releasing the scriptural from the postmodern socio-cultural potentials. Within the study, we will see that the image and the word are building the reception's fiction, suggesting multiple forms of interpretation, as in the levels of a virtual game. The role of the suggested image is to semantically reconfigure the space thus creating another "horizon of expectation" of the reader.

Keywords: postmodern text, image, symbol icon, textualism, comic

1. Intoducere

Perioada contemporană se înțelege ca una a pluralității, iar în jocul alterităților, opera literară postmodernă poate valorifica imaginea printr-o dublă materializare: în scriptural, dar şi ca ilustrație, grafică sau benzi desenate, conducând implicit spre o dublă ficționalizare a „lumii" create în text. Într-un cadru teoretic puternic dezvoltat datorită contradicțiilor pe care le impune imaginea[1], de la perspectiva

[1] Despre istoria imaginii, ne oferă un studiu amplu Alberto Manguel, *Istoria lecturii*, cap. *Lectura imaginii*, (pag. 117-133), 2011, Bucureşti, Nemira. Manguel reproduce un citat din cartea lui Claude Dagens, „Saint Gregoire le Grand: Culture et experience chrétienne": „Una este să admiri o pictură, alta să aprofundezi, prin mijlocirea picturilor, o istorisire demnă de venerație. Căci ceea ce scrisul aduce în fața cititorului, picturile aduc în fața analfabeților, acelora care percep doar vizual, pentru că în imagini neştiutorii văd povestea pe care trebuie s-o urmărească şi cei care nu cunosc literele constată că pot, dintr-un anumit punct de vedere, citi. Astfel, mai ales pentru oamenii de rând, imaginile sunt echivalentul cititului."

istorică (A. Manguel), epistemologică (I. Kant, E. Cassirer, G. Bachelard, G. Durand), hermeneutică (P. Ricoeur), fenomenologică (Merleau-Ponty), semiotică (Ch. Peirce, I. A. Richards), istoriei artei (E. Panfosky), psihanalizei (S. Freud, J. Lacan), studiilor culturale (Th. Adorno, G. Deleuze, J. Baudrillard) şi a psihologiei sociale (I. C. Abric), studiul nostru are în vedere deschiderea canonului şi a receptării textului postmodern, definirea imaginii şi a formelor pe care aceasta le preia pe urmele lui J. Burgos, C. G. Jung, J. J. Wunenburger, Ion Manolescu, urmate de o aplicație pe textul cărtărescian pentru a sublinia că lectura simultană a imaginii din scriptibil şi din vizual oferă pluralitatea textului postmodern.

Vom porni de la premisa existenței unui dublu fluctuant la nivelul imagologic al operelor lui Mircea Cărtărescu, care se realizează prin raportare la altul într-un permanent schimb de întregire. Cele două componente ale dublului există prin oglindirea unuia în celălalt, adică a imaginii provocate de cuvântul scriptibil în imaginea-analog a vizibilului. E vorba aici de „gemeni" care se revelează a fi sursa interioară a operei, pentru a înțelege *Totul* şi de a atinge o împlinire de sine prin pluralitate.

2. Postmodernismul şi discursul criticii literare

Lucrarea de față îşi găseşte utilitatea dacă luăm în considerare că suntem într-o perioadă în care mass-media, sub toate formele ei, acaparează ființa umană (benzile desenate, publicitatea, ilustrațiile, fotografiile, reprezentările teatrale, concertele, televiziunea, cinematografia), provocând şi o deschidere a canonului, lectura transformându-se „într-un act de seducție şi de hipnoză vizuală" (Manolescu 1995). În acest sens, noua carte a lui Ion Manolescu, *Benzile desenate şi canonul postmodern* (2011), provoacă cititorul la o revizuire a atitudinii sale față de literatură şi paraliteratură, iar mai apoi asupra scriitorilor contemporani şi a celor intrați deja în canon. Ion Manolescu, validează relația postmodernă a imaginii şi a textului prin intermediul BD-urilor, folosind noi concepte de teorie, receptare şi istorie literară (tehnocultură, delectare haotică, textualism virtual, cultură înaltă/ populară, huliganismul, canonul etc.). Informația şi viziunea pe care o propune în volumele anterioare, se resimt şi în cartea de față, utilizând concepte specifice „textualismului" şi „videologiei", realizând studii dedicate imaginii textualismului scriptural şi mediatic, analizând imageria virtuală, simulările tridimensionale, ilustrația fractală, jocurile inter-active, compresia digitală etc. În modul acesta, autorul determină critica spre o redimensionare a canonului, asemenea

Occidentului, integrându-se în literatura elitistă şi cea „populară”[2], nemaiexistând prejudecăţi de ordin social şi estetic.

3. Pluralitatea textului şi imaginea (aspecte teoretice)

Pluralitatea este o caracteristică specifică textului postmodern, Brian McHale enunţând câteva procedee de realizare: textele deţin planuri paralele şi alternative, metafore care oscilează între figurativ şi literal, utilizarea persoanei a doua, prezenţa unor vizitatori din alte lumi, existenţa mai multor lumi (vise, viziuni, halucinaţii) sau prin introducerea unor alte discursuri, picturi, ilustraţii, fotografii, benzi desenate (cf. McHale 2009: 125-127), adică elemente de paratextualitate (Genette 1982), deseori utilizate de autori, având o funcţie orientativă, persuasivă şi simbolică. Ultima caracteristică menţionată se bazează pe imaginea vizuală, care se oglindeşte în imaginea scriptibilă şi invers, producându-se o multiplicare a planului ontologic şi o devenire continuă a sensului, care nu are şansa să se definitiveze datorită relaţiilor impuse de imaginal.

Cultivarea imaginarului se realizează prin interacţiunea textului cu imaginea iconului şi a conţinuturilor de semnificaţie, situându-se „la originea fiinţei vorbitoare” şi se manifestă asupra lectorului, pentru că “imaginea pe care ne-o oferă lectura unui poem, iat-o devenind cu adevărat a noastră. Prinde rădăcini în noi înşine. Ea ne-a fost dată, dar acum ne naştem întru impresia că am fi putut să o creăm. Ea devine o fiinţă nouă a limbajului nostru, ne exprimă, făcându-ne ceea ce ea exprimă, cu alte cuvinte, ea este deopotrivă o devenire a exprimării şi o devenire a fiinţei noastre. În acest caz, exprimarea crează fiinţă” (Bachelard 2005:16), şi implicit aceasta presupune din partea autorilor creativitate şi activitate lingvistică prin care să modeleze *lumea*.

Ne vom opri asupra studiului lui Jean Burgos pentru a defini statutul şi locul imaginii, acesta apelând la definiţiile lui C. G. Jung (1988: 98):

> [C]ând *vorbesc despre imagine nu înţeleg simpla copie psihică a obiectului extern, ci un fel de reprezentare imediată, bine descrisă de către limbajul poetic, fenomen imaginativ, ce întreţine cu percepţia obiectelor numai raporturi indirecte; mai degrabă produs al activităţii imaginative a inconştientului, ea se arată conştiinţei mai mult sau mai puţin subit, ca o viziune sau ca o halucinaţie (...). Caracterul ei psihologic este cel al unei reprezentări imaginative: ea nu posedă niciodată cvasirealitatea halucinaţiei,*

[2] În literatura română nu există multe cazuri de benzi desenate pentru lectorii maturi. Recent a apărut *Istoria benzii desenate româneşti*, de Dodo Niţă şi Alexandru Ciubotariu, *Benzile desenate şi canonul postmodern* de Ion Manolescu, un portal www.salonbd.ro, prin care să se promoveze o tendinţă dezvoltată în Occident (în acest sens se pot consulta studiile din volumul *Text, Image, Imaginaire*, coord. Jean Louis Tilleuil şi Myriam Watthee-Delmotte, Ed, L’Harmattan, 2007, pp. 293-475).

altfel spus, ea nu ia niciodată locul realului; subiectul o distinge întotdeauna de realul senzorial, pentru că o percepe ca imagine « internă ».

De aici se pot observa câteva trăsături dominante: imaginea e reprezentare nemijlocită care nu apelează la medierea intelectului, fenomen imaginativ produs de activitatea inconştientului, apariţia ei în conştiinţă e de natura unei viziuni, nu e o reprezentare a realului senzorial, nu se substituie realităţii şi provine nu din exterior, ci din subiectivitate. Imaginea mai degrabă invocă propria ei realitate pe care o înfăţişează ca pe ceva cu totul nou. Această nouă realitate a imaginii îi precizează localizarea, realitate contemporană cu ivirea ei:„imaginea se află la răscrucea a două lumi pe care ea le exprimă într-un mod asemănător şi simultan, niciodată totuşi în întregime"; cele două lumi sunt, în viziunea lui Jung, inconştientul şi conştientul.

Un studiu amplu şi interesant asupra imaginii ne propune şi Jean Jacques Wunenburger – *Filozofia imaginilor* (2004), care explică alianţa verbo-iconică pornind de la natura polimorfă a limbajului care deţine polisenzorialitate corporală, incluzând ochiul şi vederea. Funcţia vizuală şi funcţia limbajului generează imaginea, existând solidaritate între cele două, deoarece îşi au rădăcina în straturile arhaice ale *psyche*-ului. Astfel, organizarea în imagini ar deveni un dublu al realului[3] (op. cit.: 162), iar în cazul textelor postmoderne acestea ar putea constitui hiperrealitatea, simulacrul, în funcţie de gen şi prin devierile create între raportul simulare vs. disimulare.

Ajungând în postmodernitate, trebuie menţionat că se produce o reformulare a imaginii în termenii tehnicii şi a culturii, elocvent în acest sens fiind studiul lui Ion Manolescu (2003:12). În cadrul receptării textului postmodern, cititorul se transformă, devenind utilizator textual, accesând diferite segmente de informaţie scriptică, constructor şi deconstructor textual (devenind co-autor al pasajelor pe care le citeşte), spectator iconic (nu mai citeşte textul, doar vizualizează imaginile, făcând zapping pe ecranul său mental) şi interfaţă (inter-zonă corpo-iconico-textuală, textul fiind procesat mental după etape de întâlnire şi de „aducere pe coordonatele textului").

4. Opera lui Mircea Cărtărescu – o „lume" cu imagini duble

Analiza nu are un caracter exhaustiv, şi încearcă să ofere modele de interpretare şi de relaţionare a imaginilor pentru a înţelege existenţa acestora la plural. Cele două tipuri de imagini vom vedea că propun o creaţie dublă, tratându-se în

[3] Jean Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor:* "Imaginea-tablou, ca artefact ce vizează reprezentarea lumii sensibile, ascultă de legi care duc la naşterea ipseităţii figurii. Figura semnalează constituirea, în mijlocul lucrurilor, a unui nou spaţiu, spaţiu imaginant, care este totodată a unui spaţiu în interiorul căruia realităţile lumii ocupă loc potrivit unei organizări autonome." (162).

paralel textul şi imaginea[4], pentru a le cuprinde esența şi a le observa diferența şi autonomia.

Un prim exemplu este poezia lui Mircea Cărtărescu, care se defineşte ca fiind una a cotidianului, a realului radiografiat în visceralitatea sa, cu focalizarea detaliului, decuparea premeditată a amănuntului revelator, cu un joc al măştilor şi al rolurilor eului liric. Retorica, practica textuală egalizează *totul* şi fragmentele de real capătă sens, în procesul descrierii/povestirii. Spre exemplu, în *Poema chiuvetei* (Cărtărescu 2010: 15, 16) ludicul materialului lingvistic se structurează de-a lungul discursului într-o izotopie[5] temporală denotată de „într-o zi", „în altă zi", „într-un târziu", „într-un foarte târziu", „cândva", „acum". Aplecarea spre temporalitate pledează pentru un palimpsest de veniri/ deveniri/reveniri ale compromisului şi ale vidului uman, accentuate de toposul în care eul se află sub presiunea perpetuei chemări sau încercări de ademenire a celei râvnite.

Poemul este o fabulă postmodernă, cu un limbaj esopic conturat în haosul şi hazardul relațiilor cotidiene şi lingvistice. Are şi un fir narativ pe care îl putem rezuma astfel: comunicarea dintre o chiuvetă şi o stea, pendulând între îndrăgostire – declarație de dragoste – resemnare – neîmplinire. G. Genette (apud Zafiu 2000: 35) observa că „unica specificitate a narativului rezidă în modul său, şi nu în conținut", astfel coordonatele comunicării se realizează cu un exces de termeni din izotopia toposului famililar pe care îl controlăm prin forța imagistică: „geam, bucătărie, muşama, borcan de muştar, tacâmuri" sau al toposului citadin „fabrica de pâine, moara dâmbovița, subsol, acoperişuri". Este un spațiu creat pe verticală, în ascensiune, imaginarul producându-se printr-o valorificare a întregului univers domestic, limitat şi nepoetic, dar care se substituie stării spirituale:

într-o zi chiuveta căzu în dragoste
iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie
se confesă muşamalei şi borcanului de muştar
se plânse tacâmurilor ude.
în altă zi chiuveta îşi mărturisi dragostea:
- stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine şi moara dâmbovița
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine
ele au la subsol centrale electrice şi sunt pline de becuri
te risipeşti punându-ți auriul pe acoperişuri
şi paratrăznete.

---

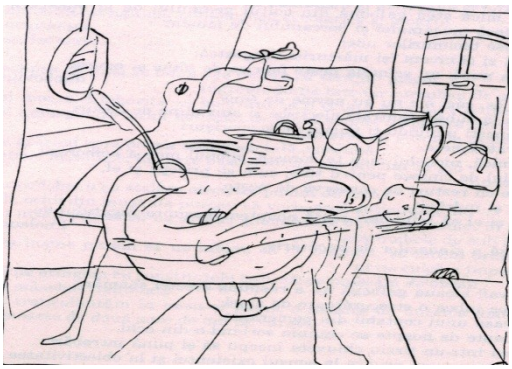
4 În legătură cu analiza imaginilor, Jean Jacques Wunenburger (2004) propune o taxonomie a acesteia: imaginea perceptivă, mnezică, anticipatoare, inconştientă, verbală, matricială, materială, analogică, redusă, expresivă, imaginea-construcție, imaginea-semn, imaginea sintetică, imaginea adjuvantă, mediatoare, a priori, înşelătoare, alienată, fantomatică, proliferantă, imaginea-sacrilegiu etc.

5 Pentru a analiza imaginea, am recurs în parte la o analiză semiotică, utilizând şi conceptele de *izotopie* şi *alotopie*, Grupul μ (1997).

stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit
tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el
vasele cu resturi de conservă de peşte
te-au şi îndrăgit.
vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum
crăiasă a gândacilor de bucătărie.

Firul epic-alegoric există (model narativ axiologic), cotidianul este prezent prin cuvinte cu o severă referențialitate, potențate de un conotativ impus în imaginea-obiect şi astfel provoacă un imaginar simbolic care utilizează semnificantul simbolic „ce nu îşi epuizează sensul la nivelul semnificației iconice a structurilor elementelor mimetice" (Liiceanu 2002:21). „Aventura poetică", spunea J. Burgos, începe odată cu limbajul, iar aventura cunoaşterii lumii de către eului postmodern începe când limbajul accentuează subiectul care gândeşte şi se impersonalizează printr-un stil prozaic, biografist ce pendulează între căutarea sinelui şi a realității.

În finalul poemului, Tudor Jebeleanu[6] oferă un desen grafic prin care restrânge vizualul, dar totodată îl amplifică, fiind format în urma imaginii scriptibile care se realizează în mai multe versuri, într-o rețea izotopică dominată la nivel stilistic de personificare, ca procedeu creativ, ludic şi ironic:



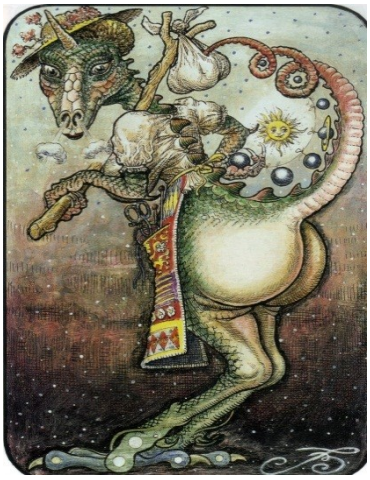
(Cărtărescu 2010: 16)

Descriptivul prinde contur pe o pagină albă în linii aparent nesigure, sau din contră create dintr-un impuls autentic, brut, necizelat precum existența în cotidianul prozaic. De asemenea denotă o rapiditate în crearea imaginii, impunând viteza de execuție ca principiu artistic. Liniile sunt regulate, echilibrate pe orizontală, în schimb pe verticală devin tot mai dense, mai aglomerate precum şi simbolicul din text. Imaginea vizuală se limitează să relateze doar un fragment, relația intercodică

[6] Tudor Jebeleanu: artist, grafician si fotograf, a realizat desenele şi coperta pentru volumul *Aer cu diamante* şi recent volumul *50 de sonete de Mircea Cărtărescu cu cincizeci de desene de Tudor Jebeleanu*, Ed. Brumar, Timişoara, 2003.

facilitând contactul cu poemul, întru antropomorfizarea obiectului-vedetă. Chiuveta devine stâlpul care susține obiectele din bucătărie într-o învălmășeală care în plan literar devine o enumerație halucinantă şi infinită specifică autorului. Colțul geamului rămâne element exterior pe peretele din dreapta, iar pe cel din stânga posibil strecurătoarea. Jocul cromatic este lipsit, fiind de o simplitate care ne conduce spre o percepere prin imagine, tipic realistă, dar suprapunerea la nivelul imaginii complete a poemului se află parcă în tendința impusă de *cartoon*-urile contemporane, după cum observa şi Catrinel Popa (2007: 252). Totuşi, solidaritatea imaginii din textul poetic şi din imaginea grafică este un efort de *alter*izare şi de completare la nivel simbolic şi fantezist „a chiuvetei" care deține o identitate metaforică.

Pentru al doilea exemplu vom apela la ilustrații din opera *Enciclopedia zmeilor*, create de Tudor Bănuş[7] pentru a analiza două ipostaze ale imaginii: în prima ilustrație – spațialitatea culturală în mediu zmeiesc, iar în a doua trupul zmeului ca descoperire a Celuilalt. Publicat în 2002, volumul de proză, prezintă într-o abordare transdisciplinară existența zmeilor. Viziunea postmodernă a zmeologului se observă şi totodată se maschează în ludic, fiind o lucrare dificil de clasificat din punct de vedere exegetic. Ca într-o cercetare riguroasă, *Enciclopedia zmeilor* conține în prima parte o descriere-portret a zmeilor: *Zmeul zmeilor, Zmeul sur de văgăună, Zmeul cu colți, Câinele de zmeu, Muma zmeilor, Zmeul mioritic, Animicştiutorul, Zmeul zmeelor, Zmăul, Încălțații, Zmeul asiatic sau zombalul*. (Cărtărescu 2010: 49) (Ibidem: 25)



[7] Tudor Bănuş: pictor şi ilustrator, născut în 8 iulie 1947, este stabilit la Paris din 1972 şi are o serie de ilustrații de cărți care pot fi consultate la adresa www.tudorbanus.com.

1. În plan scriptic, este „o măreaţă construcţie ruinată, din steiuri de piatră arătând ca nişte lame de pumnal spre tavanul cu stalactite al grotei” (Cărtărescu 2010: 47), în plan vizibil, ilustraţia ne potenţează semnificaţia prin deschiderea iconului către Turnul Babel devine un mit prin care se instaurează echilibrul originar şi totodată este unul al reintegrării într-un spaţiu matrice dual: aflat între criptic şi fanic, ascuns şi descoperit de fiecare dată în ziguratele ce conduc spre fabulatoriu cultural:

> *Turnul se întinde, el va acoperi pământul, va umple marea, va invada cerul. El domneşte, unic şi monstruos personaj al acestei drame. Reţeaua finală a colonadelor şi dantelăriilor pietrei dovedeşte entuziasmul pe care l-a trezit la cei dintâi autori. Însă arhitectura aceasta admirabilă este neterminată, triunghiul unei sfâşieri adânci coboară de la vârful neisprăvit către bază, răspândind fără ruşine măruntaiele unei dorinţe umane. Ici şi colo, pe structură, sunt presărate maşini, pierdute în această masă enormă, de care se lipesc ca nişte viermi. Este lumea pe dos. Strălucind de bogăţia inventivităţii, "Turnul ce mare" ne vorbeşte folosind retorica din Corabia nebunilor, proclamă nedesăvârşirea definitivă a oricărei lucrări omeneşti.* (Zumthor 1998: 103-104)

Imaginea istoriei vaste a zmeilor se re-construieşte în ilustraţia propusă din mai multe motive: totul este creat pe un palimpsest ca reevaluare a trecutului şi a prezentului; este o construcţie aidoma Turnului Babel, iar recucerirea spaţiului e realizată de către dominatorul dornic de descoperiri.

„Prin paralelismul sintactic, Cărtărescu construieşte pe verticală, o lume a subteranului descrisă prin raportare la lumea terestră”, afirmă Luminiţa Chiorean (2009: 64) astfel imaginea-simbolică întregeşte simultan fabulosul lumii zmeieşti, fiind descoperit „sub Kiev între Stonehenge şi Hiroshima”. Topofilia (Bachelard 2005) se creează într-o dublă dimensiune: ca repliere imaginală spre un spaţiu mundan, şi alegoric ca regăsire a unui tărâm care generează tradiţia şi trecutul „triburilor”, menţinând certitudinea de „a fi” a acestora. Ghearele devin componentă a trupului zmeiesc şi prezenţa lor denotă dorinţa şi siguranţa căutătorilor în ceea ce priveşte noul spaţiu. Prin posibila analogie la nivelul imaginii uman-zmeiesc, Turnul Babel – „construcţie zmeiască”, lectorul dispune de două surse pe care le poate asocia pentru a-şi crea „lumea”, imaginea asumându-şi rolul de generator textual şi ficţional.

2. Zmeul Mioritic pe care îl avem în imagine este o femelă, căci pe Celălalt Tărâm este o „organizare socială matriarhală”. În descrierea realizată de autor, este o zmeoaică bătrână, cu „fesele bogate” care sugerau inteligenţa superioară a acestora faţă de bărbaţii lor. Decorul ar putea fi întregit de lumina care „provine de la lacurile de lavă” şi „care proiectează pe tavan mirifice aurore boreale”. Ilustraţia creată de Tudor Bănuş propune personajul dominant al descrierii. Trupul femeiesc, cu coapse pronunţate, cu o vestimentaţie aleasă, o îmbinare a farmecului de femeie,

cu pălărie înflorată şi mâneci plisate, alăturate catrinţei şi obiectelor specifice gospodăriei pe care o patronează, aceasta devine o imagine în care *eikon*-ul simbolic instituie prin analogii şocante şi transfer conotativ alotopia dominatoarei „estete". Ilustratorul convoacă în vizual obiecte mimetice care pot fi recunoscute ca aparţinând experienţei şi imaginarului colectiv. Un prim simbol care atât în scriptibil, cât şi în vizibil produce plurisemnificaţie este „catrinţa" ca marcă a tradiţionalului. Construirea unei societăţi se produce analog cu specificul vestimentar[8]. Elementul vestimentar denotă din nou, că zmeoaica face parte din elitele societăţii sale. Regulile fixe specifice costumelor tradiţionale ne determină şi la o analiză a „cromemelor", în terminologia celor de la Grupul μ (1992): movul este o culoare a secretului, simbolizând misterul încarnării sau al transformării zmeieşti, galbenul, culoarea cea mai apropiată de lumină, având o valoare cratofanică, simbolizează lumina, viaţa, eternitatea, dar e şi cea care anunţă etatea. Roşul este un simbol al vieţii asociat focului şi căldurii divine, având un sens sacru. Motivele grafice complinite de *chromă* etalează canonul zmeiesc şi întrepătrunderea în fabulos a miticului, simbolicului şi tradiţionalului (cf. Chevalier 1995: 81-84, 171-174).

De asemenea, incitant de descoperit la nivelul ilustraţiei este coada zmeiască sub formă de spirală prin care se sugerează permanenţa zmeoaicei, centrul exteriorului, fiind cea care conduce şi leagă universul familial. De asemenea, evoluţia specifică oricărui conducător, se remarcă în forma circulară şi spiralată a cozii, a cărei extremitate se ascunde în „bunăstarea" pe care zmeoaica o aduce în lumea sa. În jurul spiralei ca într-un cerc închis sunt soarele şi planetele pe care zmeoaica mioritică le deţine, ca şefă într-o societate în care este respectată; până la urmă, totul se învârte în jurul său. Decorul este o îmbinare de întuneric, specific Celuilalt Tărâm, treptat luminându-se pentru a pune în prim-plan chipul zmeoaicei care aduce spre lacurile de lavă prin forma oferită respiraţiei, ca simbol al hotărârii şi nervului pe care îl are ca dominatoarea a societăţii.

Întreaga ilustraţie este dominată de corpul zmeoaicei pe care în acest plan întreg îl înţelegem ca o modalitate de a accede în universul zmeiesc, iar în ideea lui Merleau-Ponty, corpul este privit ca spaţializare, ca marcă a existenţei şi apartenenţei într-un topos în care se „menţine spectacolul vizibil, ... formând cu el un sistem (Merleau-Ponty, 1999: 249), dându-i lectorului posibilitatea de a înţelege personajul alegoric ca un dublu proiect, ca un actant al lumii sale specifice, dar şi ca un pretext prin care el va putea trăi într-o lume *fantasy*.

Cele două ilustraţii demonstrează ca opera ca dublu are *potentia*, prin îngemănarea imaginarul cărtărescian şi a celui creat de Tudor Bănuş, punându-se în evidenţă profunzimea simbolică a imaginii, astfel că în planul vizualului,

[8] Mai multe informaţii despre portul popular, legătură istorie –colectivitate–costume tradiţionale, vezi în *Crearea identităţilor naţionale în Europa, Secolele XVIII-XX,* de Anne-Marie Thiesse, 2000, Iaşi, Ed. Polirom,.

manipulează scriptibilul „făcând mai mult vizibil decât ceea ce vedem din percepția comună" și dezvăluind lumea într-o lumină nouă.

În cazul benzilor desenate create pe baza romanului *Travesti*, discutăm despre paraliteratură. Aceasta folosește ceea ce are efect asupra masei – cuvântul articulat și imaginea (Jean Tortel), care are implicit un efect persuasiv asupra lectorului. Paraliteratura folosește figurația verbală, figurile de amplificare (invocația, exclamația, hiperbola, antiteza), procedeele de retorică a narațiunii (flash-ul) sau întreținerea suspansului. Benzile desenate se compun dintre-o serie de căsuțe și filactere, iar desenatorul trebuie să își aleagă cu atenție personajele, decorurile și evenimentele redate. După Cérisy-la-Salle caracteristicile fundamentale ale benzii desenate sunt: intervenția directă sau indirectă a publicului în alegerea textelor și în compoziția eroului; identificarea colectivă, în timp, a cititorilor cu eroul, a cărui personalitate, fixată odată pentru totdeauna, se impune autorului și valoarea documentară sau de mărturie. Până la urmă benzile desenate au o manifestare hibridă, între scriere și grafiere, între imaginea statică și cea în mișcare după cum susțineau în *Dictionnaire mondiale de la bande dessinée*, Patrick Gaumer și Claude Moliterni. În literatura de specialitate din Occident, care treptat își face loc și la noi, s-a conturat o estetică a receptării și interpretării benzii desenate: Chatman –„structura narativă" a benzilor, O'Neill – „procedee de focalizare", „metalepsă", Harvey – „experimentarea narativă", Eisner – „narativitate vizuală". (cf. Manolescu, 2011: 11, 15, 18, 19).

În romanul *Travesti*, imaginea reflectă dimensiunile paralele ale discursului personajului la 34 de ani, la 17 ani și toată adolescența sa, el și Lulu, el și Clara; el scriitorul de atunci, de acum sunt toposuri ale *texistenței*, care se developează în scriitură și în imagine. La baza alterității ficționale stă imaginea păianjenului, așa cum se observă și pe coperta cărții, cu valențe simbolice regăsite la nivelul discursului:

> *1. Am știut atunci că în creierul meu locuia un mare păianjen, că îi fusesem dat lui, pradă vie și paralizată, că el mă sugea și se-ngrășase nefiresc din substanța venelor și zgârciurilor și sângelui și scoarței mele cerebrale, din amintirile mele adevărate și false, din frica și din bucuria mea, din poemele mele și din reveriile și din visele mele. Era un păianjen de lumină orbitoare, ghemuit cu picioarele strânse sub bolta mea craniană. La acest gând am simțit cum teroarea crește în mine până la infinit.* (Cărtărescu 1995: 96)

(Baudoin 2007)

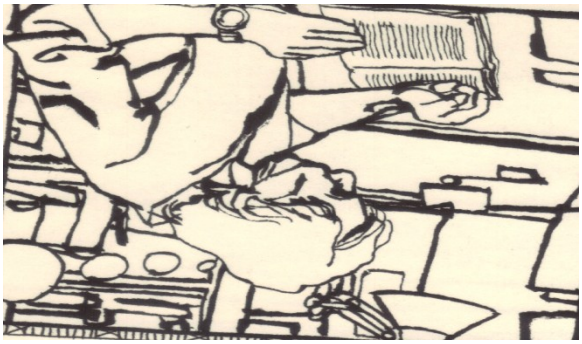
Banda desenată ne conduce la ideea existenței unor *circumvoluții textuale* şi *imagistice* propice ludicului, care se întrepătrund tematic prin imaginea obsedantă a păianjenului. E un simbol dominant al operei lui Mircea Cărtărescu[9], care sugerează hipnologia pe care o construieşte scriitorul (pr)in actul său. Ca animal filozofic, păianjenul desemnează spiritul uman care se află constrâns de o existență care trebuie să cuprindă mereu în pânza lui obiectele, universalul, astfel la ideea lui Spinoza, păianjenul simbolizează efortul de a continua să evoluezi în existență. Scriitorul se dedublează în această imagine. Dacă ne gândim la ceea ce prezintă Ovidiu în cartea a şasea din *Metamorfoze*, observăm că în imaginea țesătoarei Arachne care este transformată într-un păianjen se prezintă o alegorie a artistului care se converteşte în sine, lăsând legăturile cu exteriorul şi țesându-şi pânza/textul din propria substanță: „căci a țese nu înseamnă numai a predestina (pe plan antropologic), ci şi a uni laolaltă realități diferite (pe plan cosmologic), ci şi *a crea*, a face să iasă ceva din propria substanță, precum face păianjenul care-şi țese pânza din el însuşi" (Eliade 1992: 177).

Bestiarul, labirintul, fețe crispate şi deformate de vulgaritatea existențialului, circularitatea, întrepătrunderea planurilor destinului personajului devin motive ale romanului şi ale benzilor desenate. Trebuie înțeles că volumul de benzi desenate continuă ideea operei lui Cărtărescu, se întrepătrunde şi mai apoi ficționalul se dedublează într-o altă operă. De ce? Avem un caz de reformulare a ideii într-un vizual uneori şocant pentru cititor, cu deformări ale personajelor, cu reproducerea abjecțiilor din tabără, cu o pendulare între alb, gri şi negru, specifică benzilor. Textul rămâne auxiliar, el concentrează formule de legătură între imagini, dificultatea fiind oferită de planurile paralele ale romanului, care trebuie să primească unitate imagistică.

[9] Păianjenul este o figură reprezentativă a operei lui Mircea Cărtărescu, regăsindu-se atât în poezie, cât şi în proza REM, Gemenii şi în jurnal „Aştept totuşi să mi se ridice vălul cafeniu de pe creier, laolaltă cu marele păianjen din centrul lui" (Cărtărescu 2001: 283).

2. Întreg parcursul creării romanului se regăseşte în discursul diaristic al autorul. Procesul scrierii devine unul primordial pentru un artist în care balansează forța, slăbiciunile, rezervele, frustrările, reuşitele etc. De aceea vom observa imaginea scribului în regăsirea eului profund:

> *Mă agăț acum ca de cel din urmă pai de gândul că poate e posibil să mă vindec prin scris. Adică să dezleg, atât cât mă țin puterile, ghemul ăsta, încurcătura asta de intestine, mandala asta întreţesută în creierul meu. Dacă scrisul e, cum se spune o terapie, dacă el poate vindeca, ar trebui s-o poată face acum. Voi mânji pagină după pagină, voi folosi foile ca pe nişte tifoane ce se vor impregna nu cu cerneală, ci cu supurația rănii mele străvechi. Poate că, în cele din urmă, totul va trece în ele şi, pe măsură ce vor deveni mai purulente, mai colcăitoare, eu însumi mă voi goli de venin* (Ibidem.:16)



(Baudoin 2007)

Scriitorul suferă de „chinul lucidității", iar scrisul devine „adevărata existență", pe fondul conştientizării hiatusului care se află între el şi ceilalți; care se vor mulțumi cu ceea ce văd şi cunosc la prim nivel, şi el, un Argus al lumii sale devine textuantul care „se autodevoră, coase şi coase în propria scriitură narcisică" (Iova, apud. Crăciun, 1999: 290-304): semnul este corporal, este de aceeaşi natură cu propria lui ființă şi are forța de a defila în pas de marş cu o certitudine a clădirii în irealitate/ labirint:

> *Lulu la pagina 75. Scriu încet, îmi iese câte un fragment, e o înşiruire de poeme în proză de fapt, dar mult altceva decât m-ar satisface pe mine. It's too personal. Un complex psihic convertit într-o povestire obiectivă – asta ar fi trebuit să fie (ca REM-ul); a ieşit în loc de aşa ceva o confesiune frenetică, jenantă, de o subiectivitate care merge în psihologic până la indecență, iar în stilistic până la lirism. Lulu, iată-l, o indecență lirică, tot*

ce poate fi mai rău. Cu toate acestea, mai poate fi salvată la sfârşit. Dar nu am destulă nebunie (Cărtărescu 2001: 102).

Observăm că imaginea BD-ului reuşeşte să concentreze atât imaginea scriitorului Mircea Cărtărescu, cât şi cea a naratorului. Ambii au aceeaşi imagine, a unui scriitor dornic de creaţie, serios în activitatea sa, care traversează în momentul scrisului un labirint, dovadă fiind la nivelul imaginii multitudinea de obiecte care sunt aşezate în jurul personajului, reale şi ireale, până la un punct necesare iar apoi potrivite pentru determinarea halucinaţiei covârşitoare.

3. Am mers la baie şi te-am privit din nou, cum am făcut-o întreaga săptămână. Faţa ta uscată şi brună, ochii tăi atenţi şi severi. Amurgul etern care-ţi înconjoară capul ca o aură. Vei rămâne oare mereu lângă mine? Sau vei pleca, aşa cum toţi adolescenţii îi părăsesc pe cei ce se dizolvă, încet, în maturitate?
Înainte să plec, am suflat aburi peste imaginea ta şi am scris cu degetul pe oglindă:
DISPARI" (ibidem: 183)

(Baudoin 2007)

În final, creatorul se detaşează de narator, imaginea are un caracter hetero în raportul instanţelor extra şi intravizuale. Personajul-narator e gata în final „să se despartă de el, rămânând să trăiască într-o normalitate perfectă, egală şi searbădă" (Bodiu 2000: 49) prin transgresarea rolurilor de sex din final, prin detaşarea de trauma trăită cu Lulu, privindu-şi alter-egoul juvenil în oglindă. Privirea de la început a personajului rezumă spiritul indecis, nesigur şi problematizant, „faţa uscată" este încadrată într-un negru intens specific BD-urilor, dar negrul „şovăielnic" de pe raza oglinzii conturează acel „amurg etern" care se pierde în reflecţie. În căsuţele

benzilor desenate, cele trei imagini reformulează imaginea provocată de cuvânt, astfel se antepune sintagma „peste imaginea ta” (1. duplicarea personajului), apoi „am suflat aburi” (2. efortul depus de personaj pentru a se despărți de alter-ego; ultimele urme sunt marcate de ochi, ca sugestie a uitării şi a dificultății de a-l vedea şi de a-l înțelege pe altul), pentru ca în final „am scris cu degetul pe oglindă”. Staticul imagistic oferă doar finalul dispariției, accentuat de albul oglinzii, ca simbol al noului început.

Referitor la *panel bordering*-ul benzilor, observăm că dispare încadrarea în căsuțe, ludicul imagistic e accentuat până la iluzia că pagina e infinită, nu există nici paginație, iar planurile se intersectează ca figurația să fie complementară cuvântului care e în doze mici, căci regizorului/desenatorului îi pasă mai mult de forța vizuală. Orice fragment e *Tot*, *cartooning*-ul e coerent şi dinamic, cu schimbări de dominantă cromatică. Visele, halucinațiile sunt redate precum în lucrarea lui M. C. Escher (dezorientare, labirint, incertitudinea preferințelor) şi stau sub semnul „relativismului”, iubirea şi liniştea cuplului are ca dominanță albul, claritatea şi siguranța sentimentului, iar scenele din tabără sunt dominate de abject şi de fețe „hăituite” de sexualism şi violență. Lectorul devine un spectator iconic, dirijat de imagine şi text, fluctuând deseori spre o a altă povestire a *Travestiului*.

5. Concluzii

Textul cărtărescian este într-un spațiu lectorial simultan, care converteşte şi dă naştere unei duplicări. Printr-o reamenajare a semnificației imaginilor, cele două discursuri dezvoltă existența, în spatele lor, a unei ființe producătoare (*poietes*), Mircea Cărtărescu oferind din sine, construcția continuă a unui dublu enigmatic, producător al pluralității. Prin cele trei aplicații realizate am demonstrat că imaginea din plan vizibil interacționează cu textul, acestea fiind complementare, asigurând continuitatea şi potențarea ficționalității, dar şi autonome în raport de filiație, cum e cazul transformării unui roman în bandă desenată. Conjuncția dintre text şi imagine este inseparabilă, iar dialogul dintre cele două are o valoare productivă, lăsând opera lui Mircea Cărtărescu să deschidă un nou capitol din democratizarea canonului literar românesc.

ACKNOWLEDGEMENT

This work was partially supported by the strategic grant POSDRU/CPP107/ DMI1.5/S/80272, Project ID80272 (2010), co-financed by the European Social Fund-Investing in People, within the Sectorial Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

SURSE

Cărtărescu, Mircea, 1995, *Travesti*, Ed. Humanitas, Bucureşti.
Cărtărescu, Mircea, *Jurnal I, 1990-1996*, 2001, Bucureşti, Humanitas.
Cărtărescu, Mircea, 2007, *Travesti*, (ed. franceză), Paris, d'Edmond Baudoin.
Cărtărescu, Mircea, 2010, *Enciclopedia zmeilor*, Bucureşti, Humanitas.
Stratan, Ion, Iaru, Florin, Coşovei, Traian T., Cărtărescu, Mircea, 2010, *Aer cu diamante*, Bucureşti, Humanitas, ediția a II-a.

BIBLIOGRAFIE

Bachelard, Gaston, 2005, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Bucureşti, Paralela 45.
Bodiu, Andrei, 2000, *Mircea Cărtărescu. Monografie,* Braşov, Aula.
Burgos, Jean, 1988, *Pentru o istorie a imaginarului,* , Bucureşti, Univers.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1995, *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Bucureşti, Artemis
Chiorean, Luminița, 2009, *Călătoria alegorică şi alegoristul. O hermeneutică a discursului postmodern cărtărescian*, Tg. Mureş, în Studia Universitatis "Petru Maior" Philologia, nr. 8, pp. 61-76.
Crăciun, Gheorghe, 1998, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice. O antologie de…,* Bucureşti, Paralela 45.
Durand, Gilbert, 2000, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Univers Enciclopedic.
Eliade, Mircea, 1992, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Humanitas.
Genette, Gérard, 1982, *Palimspestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
Groupe μ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
Groupe μ, 1997, *Retorica poeziei*, traducere de Marina Mureşan Ionescu, Bucureşti, Univers
Liiceanu, Gabriel, 2002, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii,* Bucureşti, Humanitas.
Manolescu, Ion*,* 2003, *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Iaşi, Polirom.
Manolescu, Ion, 2011, *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Bucureşti, Cartea Românească.
Manguel, Alberto, 2011, *Istoria lecturii*, Bucureşti, Nemira.
McHale, Brian, 2009, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iaşi, Polirom.
Merleau-Ponty, M., 1999, *Fenomenologia percepției*, Oradea, Aion.
Popa, Catrinel, 2007,*Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității*, Iaşi, Polirom.

Thiesse, de Anne-Marie, 2000, *Crearea identităţilor naţionale în Europa*, Secolele XVIII-XX, Iaşi, Polirom.
Wunenburger, Jean Jacques, 2004, *Filozofia imaginilor*, ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, traducere de Muguraş Constantinescu, Iaşi, Polirom.
Zafiu, Rodica, 2000, *Naraţiune şi poezie*, Bucureşti, All.
Zumthor, Paul, 1998, *Babel sau nedesăvârşirea*, Iaşi, Polirom.

THE CITYSCAPE: SPACE, PLACE AND IDENTITY IN POSTMODERN ROMANIAN AND FRANCOPHONE POETRY

Alina ȚENESCU
University of Craiova

În această lucrare, ne propunem să identificăm modalitatea de percepție şi reprezentare a spațiului urban în poezia postmodernă românească şi francofonă. Corpusul de studiu este reprezentat de poemele unor autori români şi autori francofoni: Ioana Bogdan (*Anumite femei – Certain Women*), Ştefan Baghiu (poeme online), Françoise Collin (*On dirait une ville*), Eugène Guillevic (*Ville*). Problematica percepției şi reprezentării spațiului urban în poezia postmodernă românească şi francofonă ne permite orientarea cercetării în următoarele direcții: identificarea şi reliefarea aspectelor esențiale ale imaginarului urban regăsite în operele autorilor din corpusul de studiu; analiza modului în care se actualizează opozițiile binare (interioritate-exterioritate, închidere-deschidere etc.), precum şi evidențierea modului în care reprezentarea spațiului urban la aceşti autori transformă familiarul în nefamiliar şi viceversa, pentru a crea un univers în care diferențele se estompează şi frontierele sunt transgresate.

Cuvinte-cheie: identitate, loc, oraş, spațiu, poezie postmodernă.

1. Introduction

In this paper, we aim to explore and discuss how urban space is perceived and represented in postmodern Romanian and Francophone poetry, starting from a corpus of works of Romanian and Francophone writers: Ioana Bogdan (*Anumite femei / Certain Women*), Ştefan Baghiu (online poems), Françoise Collin (*On dirait une ville* / *We would say a city*), Eugène Guillevic (*Ville*).

Tackling the issue of perception and representation of urban space in postmodern poetry[1] allows us an orientation of the research by multiple approaches of the semantics of space: the recognition of essential aspects of the urban imaginary with the poets chosen in our corpus; the analysis of internal and external

[1] For the theory on the issue of representation and perception of space see Foucault (1998), Lefebvre (1996, 2004), Segaud (1998, 2010), Fischer (1989), Vinay (2001), Gupta, Ferguson (1997) and Omhovère (2011).

visual representations that these characters have conceived to support reasoning about spatial matters; an analysis of the manner in which binary oppositions (internal – external spaces, open – enclosed spaces) are activated as well as the emphasis on the way in which the representation of urban cityscape renders the familiar unfamiliar and vice versa in order to bring forth a world/space of uncertainty, transformation, continuous flow and flitting identities.

2. Vision of urban landscape with postmodern poets

Becoming familiar with the urban landscapes of postmodern poets means for the reader to find and discover himself within a yielding space, endowed with indefinite outlines where the uncertain and the improbable become possible. It is a space where boundaries are transgressed and differences are blurred or lack consistency. Dislocation and the lack of stable landmarks are generated by the omnipresence of invaders or intruder agents which eventually lead to the dismantling of common behaviours or routines. These intruders could as well be represented by *noises*, as by objects or by other persons. As common metaphor of urban imaginary, the invader/intruder does not only symbolise the internal fear of external danger or the non-observance of a preestablished order, but it could also symbolise the desire to change or one's own opening from the interior to the exterior space or reality. In the first lines of the poem „Dar nu de asta vom muri" by Ioana Bogdan, the intruder is represented by the noise and pulse of the sleepless city which invades the routine life of a young couple who spends most of their times within the closed confined space of a kitchen decorated with orange curtains:

Eu renasc în liniştea amintirii lămpilor cu gaz,
când îmi țin răsuflarea să aud pulsul
orașului noctambul,
e acolo, îmi zic, există, e de bine, tu
te trezești la chemarea porumbelului care bate
în fereastra cu perdele portocalii
a bucătăriei noastre [...] (*Anumite femei*: 49)

If with Ioana Bogdan the intruder agents are represented by the noise and the pulse of the sleepless city which invades the life of the young couple, with Ştefan Baghiu[2], the intruder, as classical metaphor of urban imaginary, symbolizes the fear

[2] Ştefan Baghiu was born on the 25th of december 1992 at Piatra Neamț. He is a student at the Faculty of Letters of Babeş Bolyai University in Cluj-Napoca. He made his debut in the review Familia, he published a series of online poems and poems in Tribuna and Steaua and he read at Nepotu' lui Thoreau. He has a weekly literary column in the review Cultura (literary criticism) and occasionally in Tribuna and Steaua.

of *silence*. Ştefan Baghiu heightens the reader's awareness of silence in life, its varied functions as he brings out its rich and complex nature in the following excerpt from the poem „Deasupra oraşului" ("Above the city"):

Vezi, totuşi, asta e o existenţă marginală,
nu una din invenţiile salvatoare
ale civilizaţiilor de frunte.
Pentru că oricât farmec ar avea pustiul
şi oricât de frumos este mai mereu
să ne prefacem mulţumiţi de o oarecare
sărăcie a activităţilor – asta înseamnă, de fapt, însingurarea –
apare seara deasupra oraşului
telegondola extraterestră, traversând în siguranţa mecanică
a cablurilor de oţel violente, dar silenţioase, goală,
luminată cu neoane albe. [...][3]

Silence is correspondingly associated with the loneliness, the solitude and the weariness of the individual within the urban space. With Baghiu, silence and space relates to the visual, the spatialization of objects and things, and it is thought of in terms of degrees of spatial silence, of movement in space (of an extraterrestrial gondola), visual repetition and punctuation. Different degrees of spatial silence/solitude are developed throughout the text in a wide network of expressions covering night and darkness: "oricât farmec ar avea pustiul", „să ne prefacem mulţumiţi de o oarecare sărăcie a activităţilor – asta înseamnă, de fapt, *însingurarea/* apare *seara* deasupra oraşului telegondola extraterestră, traversând în siguranţa mecanică a cablurilor de oţel violente, dar *silenţioase, goală [...]"*.

With the same poet, movement in space also in terms of duration is defined rather as a binary element with a negative and a positive pole: positive in surface-rising up: the inhabitant of the city is able to direct his gaze and attention above, to the heigths of the buildings with glass façades, – and most frequently negative for it brings about floating above the city followed by sinking beneath the coldness of violent, yet silent steel cables.

In Baghiu's "Above the city", life unfolds in a particular way, thus making the reader perceive a world larger than the everyday world within the city walls, an absence within a presence – in time and space. Something unseen and unsaid is the means whereby the poet creates disjunctions.

Spatial disjunctions have not only a symbolical meaning (*above* versus *beneath*), but they also bring about a visual and emotional support. This is all the more evident – while reading the poem, since the extraterrestrial tele-gondola symbolizes both separation and union, that is to say, the individual inhabiting the

[3] http://alexvasies.wordpress.com/category/poezie-2/, pagină consultată la data de 12.09.2012.

urban space is subject to solitude, loneliness, marginal existence, to the paucity of routine activities, separated from the others, isolated somewhere beneath the coldness of violent, yet silent steel cables, while at the same time in a feeling of communion with the other inhabitants of the city who share the same feelings of solitude and of weariness hovering above the city, at night.

The poet also shows signs of fearing the sense of all-pervading emptiness, the lack of meaning and significance, as well as the lack of real communication with the other; in spite of the effort made to overcome common misconceptions, and to achieve tranquility, calm and consolation, two members of the urban couple will feign thorough understanding and will eventually mostly agree with each other, once one of them will *exercise* caring about the other:

[...] Oraşul nostru este, în sfârşit,
un oraş vestic, cu faţade de sticlă,
cu amnezie secvenţială,
dar noi ne vom plimba –[...]
eu exersând permanent
faptul că ţin la tine,
sau, oricum,
lipsa oricăror alte prejudecăţi
în liniştea şi consolarea
şi calmul
oraşului calculat milimetric
unde ne vom pune de acum,
în mare parte, de acord. [...][4]

If feeling needs to be exercised in order to become plausible, the poet also shows signs of the unceasing emptiness he senses in everyday life relationships, somewhere in the deepest recesses of his soul. He is afraid of the unknown weariness encompassed in the routine of commonplace relationships.

Ştefan Baghiu associates death of feelings with feeling cold (the woman accompanying the man at night, within the city, needs to wear warm clothes). Continuity and consistency of feelings as well as self-assurance are in the realm of the unattainable, whereas killing true feelings or feigning them renders the unattainable or innumerable countable and tangible. That is why feigning or exercising feeling with the other transforms the living space within the city in a space permeated by sequential amnesia, or in a millimetrically-calculated confined space which brings about entrapment in futile relationships.

Indeed the woman, wearing clothes to keep her warm, appears in the mirror of the glass façades of a western city, and embodies the feminine instance as the

[4] http://alexvasies.wordpress.com/category/poezie-2/, pagină consultată la data de 12.09.2012.

receptacle of emotions framed within the mirror which can be considered as a mirror or as an eye open onto life and the external world. At the same time, the mirror of the glass façades of a western city could also stand for the opposition *openness* versus *closure*, but only in the sense that it brings about the distinction between the woman's need of feeling and care as opposed to the man's obliterated or exercised feelings.

With Eugène Guillevic, we encounter a similar urban space opposition: openness versus closure which equates with the opposition *need of space* versus *refusal of space*, or in other words, *compression of space* versus *dilatation of space*:

[...] Cloisonnements : la ville
Est toujours un conflit
Entre l'ouvert et le fermé,
Entre besoin d'espace
Et refus de l'espace.

Le comprimer, le dilater.
Garder pour son usage
Un volume d'espace,

Endormir l'excédent
Jusqu'au plus tard. [...] (Guillevic, *Ville* (excerpt) in Caniaux 2004: 219)

Eugène Guillevic entertains fantasies of mathematical construction or perception of the urban space in order to assuage or allay his fear of obliteration. When numbers vanish as it were to cede to other numbers, we, as readers, must move past the axiom enabling the infinite mathematical world to meet the real countable one. He refuses to see life in the urban space created or perceived in a particular way by each other, and strongly feels that urban space is defined by the passages that other numbers burrow across us:

[...] Chiffres, chiffres, la ville
Est quelque chose qui se compte, qui recompte,
Qui fait des comptes.

Chaque fenêtre éclairée dans la nuit
Est unité de quoi ?

Fraction de celle
Des lampadaires ?

Peu de ces chiffres sont écrits.
Les autres creusent des couloirs
À travers nous. [...] (Guillevic, *Ville* (excerpt) in Caniaux 2004: 218)

3. Poetics of confinement in postmodern poetry

Where „here" and „there" become blurred with postmodernity, certainties and fixities of the urban space are upset. In this sense, there are not only the displaced who experience and feel a sense of displacement, for even people remaining in familiar places find the nature of their relation to place and space changed and the illusion of an essential connection or relationship between the place and the cultured space broken.

With postmodern Romanian poets like Ştefan Baghiu, feeling at home refers less to a bounded place than to an imagined state of being or moral location and more to a confined space defining one's own small comfort zone within the city.

The vision of private space as confinement, oblivion or death directs the reader of Baghiu's poems towards small comfort spaces where the auctorial instances express themselves corporeally: by dreaming, by breathing, by keeping fit and vibrating to Schumann's music or electronic dance music. Even though he might not feel at ease in his own room, which is too narrow and where he is found entrapped, he imagines finding tranquility in the pneumatic movement of a plastic device:

Eu nu
respir bine în camera asta strâmtă,
m-aş simţi mai liniştit, poate, privind
mişcarea pneumatică a unui aparat de plastic.
E greu să mă menţin sănătos,
asta pare a fi problema mea de zilele astea,
dar nu fac o tragedie din lucrurile astea mici
pe care oricum le uit când mă port normal
visând la lucruri atât de uşor de căpătat,
vibrez
ca prostul la Schumann şi la electro
dar nu e greu să mă menţin lucid şi transparent, [...][5]

Private, confined spaces, usually associated with negative feelings of enclosing, entrapment or hiding, are desired and sought by this poet, even if this space does not equate with the space of a narrow room, but with the space of

[5] "să nu ne aducem aminte", poem by Ştefan Baghiu, available at http://www.blog.cdpl.ro/09-10-2012-in-aceasta-saptamana-un-poem-de-stefan-baghiu/,

closed hallway of a block of flats where he discovers the comforting feeling of familiarity.

The outside world frequently appears as cold and uncaring. Baghiu does not look for a place to hide, but he rather seeks the closest private micro-space where he can breathe in the intimate memory of smell and sight, while he does not move from the interior of a block of flats. The idea of comfort in confinement spaces is paralleled by the poet's idea that after he enjoys the feeling of a familiar secure private world where memories from childhood and adolescence are permanently brought to life, he would then meet and be thrown into an unfamiliar fathomless world populated by homeless people who fall asleep on the benches underneath the chestnut tree branches:

[...] eu nu spun că nu sunt sănătos,
şi nu vreau să par penibil ca cei care îşi plimbă
halatele coborând valea din curtea spitalului
şi speră doar să mai poată profita de o masă caldă,
îşi fac cruce şi adorm pe bănci sub castani.
Eu nu spun că sunt bolnav,
deşi mi-ar prinde bine puțină atenție,
grija cuiva mi-ar da speranță, ca atunci
când ne-am descălțat de ghetele de la Marelbo
îmbâcsite şi am râs că ne puțeau picioarele,
ca atunci
când am auzit pe hol
cum jucau fotbal doi în chiloți cu o doză de Cola,
înalți şi slabi, aveau ochii roşii şi
aveau ce ne trebuia,
nu aducem nimic nou şi nu scăpăm niciodată. [...][6]

In the poems by Eugène Guillevic, there is a comfort felt in the search around the enclosed space of a city, as if the circulation within a city equates the circulation of a red-blood corpuscle within a body.

The red-blood cell sometimes functions as what the individual is reduced to: a peculiar metonymy of *the human body as contained* within the body of the city:

[...] Il faudrait, je crois,
Pouvoir circuler à travers la ville
Comme un globule rouge
À travers un corps

[6] "să nu ne aducem aminte", poem by Ştefan Baghiu, available at http://www.blog.cdpl.ro/09-10-2012-in-aceasta-saptamana-un-poem-de-stefan-baghiu/

Qui voit en passant,
Touche les tissus,

Parce qu'il est en train
De devenir ce qu'il regarde. [...] (Guillevic, *Ville*
(excerpt) in Caniaux 2004 : 131)

The collapse of space from outside to inside is a reflection of the poet's desire to turn away from the open outside and to conceal himself in as small a space as possible, that is within a body contained within the body of the city.

4. Conclusions

As postmodern readers, we can draw the conclusion that identity, spatial representation and spatial perception are keys to the common ways of understanding the poetry of the postmodern generation: both postmodern Romanian and Francophone poets are attracted to small, enclosed, intimate spaces as if they would long live in their bodies, in time and familiar spaces, at which they often make reference in their poetry.

We, as readers, eventually understand that the relationship between familiar, intimate, private spaces and the outside is a recurrent feature of this poetry. Small private spaces or corpuscles (such as the red-blood cell with Eugène Guillevic) become symbols of artificial entrapment of space and time dimensions specific to postmodernity. Yet, the most important separation is drawn not between various exterior and interior spaces, or between open and enclosed spaces, or between the *need of space* and the *refusal of space*, or between *compression of space* and *dilatation of space*, but between the body's inner space/ self-space and its own confinement, extension or dissolution under the burden of loneliness and weariness which the individual is faced with within the urban space.

SOURCES

Bogdan, Ioana, 2007, *Anumite femei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească

Collin, Françoise, 2008, *On dirait une ville*, suivi d'une *Chronique d'été*, Paris, Des Femmes – Antoinette Fouque.

Guillevic, Eugène, *Ville*, excerpt, in Caniaux, Denis, 2004, *Villes de papier, une anthologie de poétique urbaine*, Éd. Confluences, Bordeaux, pp. 131, 218-219.

Baghiu, Ştefan, poeme online, "să nu ne aducem aminte", available at http://www.blog.cdpl.ro/09-10-2012-in-aceasta-saptamana-un-poem-de-stefan-baghiu/, pagină consultată la data de 12.09.2012.

„Deasupra oraşului”, available at http://alexvasies.wordpress.com/category/poezie-2/, pagină consultată la data de 12.09.2012.

REFERENCES

Fischer, G.N., 1989, *Psychologie de l'espace*, Paris, PUF.
Foucault, Michel, réed. 1998, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
Gupta, Akhil, Ferguson, James, ed., 1997, *Culture, power, place*, Duke University Press.
Lefebvre, Henri, 2004, *Rhythmanalysis: Space Time and Everyday Life*, Trans. Stuart Elden, New York, Continuum.
Lefebvre, Henri, 1996, *Writings on Cities*, translation Eleonor Kaufman and Elizabeth Lebas, Oxford and Cambridge, Blackwell Publishers.
Lefebvre, Henri, 1996, réed. 2000, *La production de l'espace*, Paris, ANTHROPOS.
Omhovère, Claire, dir., 2011, *Perceptions et représentations de l'espace dans le monde anglophone*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy.
Segaud, M., 2010, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Armand Colin.
Segaud, M., Bonvalet, C., Brun, J. (eds), 1998, *Logement et habitat, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte.
Vinay, Dharwadker, ed., 2001, *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, New York, Routledge.

A COMPARISON BETWEEN ROBINSON CRUSOE AND HAYY IBN YAQDHAN UNDER THE LIGHT OF INTERTEXTUALITY

Mehmet UYSAL, İlker ÖZÇELİK, Nuray DÜZGÜN, Yasemen KİRİŞ
University of Suleyman Demirel, Turkey

Ibn Tufail (1105 - 1185) is one of the most important Islamic philosophers of Al-Andalus. In one of his most important works, Hayy ibn Yaqdhan, Tufail looks for an answer to the question, “Can a person learn the existence and knowledge of God with pure reason and intuition?” Besides being the pioneer of “Robinsonade”, namely the “island novel”, Daniel Defoe (1659-1731) played an important role in the development of the modern novel as well. In his novel Robinson Crusoe, Defoe depicts a fictional autobiography of the title character, who spends 28 years on an island before being rescued. In this presentation, we will compare and contrast Ibn Tufail's Hayy ibn Yaqdhan and Daniel Defoe's Robinson Crusoe in terms of subjects and motifs. First, we will provide background on the authors and the novels and then analyze the terms "Island Novel" and "Robinsonade". We will address questions such as; "To what extent was Daniel Defoe inspired by Hayy ibn Yaqdhan?", "Is there any possibility of plagiarism?" or "What is the role of intertextuality between the two novels?" At the end of the presentation, we hope to find satisfactory answers to all these questions.

Key Words: Robinson Crusoe, Hayy ibn Yaqdhan, intertextuality, Robinsonade, Ibn Tufail, Daniel Defoe

1. Ibn Tufail (1105-1185)

Born in Guadix, a small town in Spain about sixty kilometers northeast of Granada, in 1105, Ibn Tufail was an Andalusian polymath: an Arabic writer, novelist, Islamic philosopher, theologian, physician, vizier, and court official.

Along with Ibn Bajjah and Ibn Rushd, Tufail was one of the most prominent figures of Islamic philosophy. He is most famous for writing the first philosophical novel, Hayy ibn Yaqdhan, also known as Philosophus Autodidactus in Western world. Ibn Tufayl died in Morocco in 1185.

2. *Hayy ibn Yaqhdan*

Hayy ibn Yaqhdan is known as the first example of the literary genre, Robinsonade. It is a philosophical and allegorical novel, inspired by Avicennism and Sufism.

In the novel; a boy, called Hayy, grows up in isolation on an island. Isolated from all kinds of human contact and raised by a gazelle, Hayy investigates the universe. All by himself, Hayy discovers the ultimate truth and eventually comes to understand the nature of the universe and the existence of a Creator.

Ibn Tufail's *Hayy ibn Yaqhdan* is the world's first philosophical novel. The novel tells the story of an isolated boy and his quest for truth on his own. In the novel, three protagonists symbolize three concepts. Hayy symbolizes philosophy, Absal symbolizes mysticism and Salomon symbolizes Sheria. These three different concepts; philosophy, mysticism and Sheria are the different reflections of the same absolute truth. So, the difference of human faculties among people does not necessarily mean there is more than one absolute truth. Rather, it depicts the possibility that one can understand the existence of the One through many different ways.

Ibn Tufail's view of nature may clearly be traced throughout the novel. Tufail is of the opinion that one is able to teach himself and gradually comes to understand the existence of a Creator through his/her observations and experiences. Hence, we follow the learning process of the Autodidactic. So, Tufail depicts Hayy living on a deserted island where he spends all his life.

Hayy's understanding of the universe through his own intuitions and perceptions can be associated with Neoplatonism. In the first chapter, Tufail deals with three questions as follows:

- One can train himself and ultimately discover the universe independent of formal learning environment.
- Knowledge gained through observations and personal experiments never conflicts with revelation. Therefore, there is a perfect harmony between philosophy and religion.
- Not every human being is able to discover the absolute truth. The discovery of that truth is something individual.

As a response to Ghazali, who thought the human faculty was deficient, Ibn Tufail put forward the idea that human faculty was enough to understand nature. To support his view, Tufail wrote his novel in which the main character discovers nature merely through his human faculties.

3. Daniel Defoe (1659 [?] – 1731)

Although his date and place of birth are uncertain, Daniel Defoe was probably born in the parish of St. Giles Cripplegate London in 1659. He was an English writer, journalist, and pamphleteer. He is most famous for his novel *Robinson Crusoe*.

In 1685, Defoe took part in the Monmouth Rebellion and joined William III and his advancing army. During these times, he wrote about politics and so he was imprisoned. He used some pseudonyms to hide himself, one of which was Daniel Foe. In 1703, he started a newspaper with the support of the government but this also resulted in his serving another prison sentence. In 1719, Defoe turned to writing fiction.

A prolific and versatile writer, he wrote more than five hundred books, pamphlets and journals on various topics (including politics, crime, religion, marriage, psychology and the supernatural)

Some of his major works are: *Robinson Crusoe* (1719), *Captain Singleton* (1720), *Journal of the Plague Year* (1722), *Captain Jack* (1722), *Moll Flanders* (1722), *Roxana* (1724), *An Essay Upon Literature* (1726), *Mere Nature Delineated* (1726), *Conjugal Lewdness* (1727).

4. *Robinson Crusoe*

Though commonly referred to simply as *Robinson Crusoe*, the book's complete, original title as it appears on the title page of the first edition is *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*.

Epistolary, confessional, and didactic in form, the book is a fictional autobiography of the title character—a castaway who spends twenty eight years on a remote tropical island near Trinidad, encountering cannibals, captives, and mutineers before being rescued.

The story was perhaps influenced by Alexander Selkirk, a Scottish castaway who lived for four years on the Pacific island called "Más a Tierra" (in 1966 its name was changed to Robinson Crusoe Island), Chile.

Robinson Crusoe is one of the milestones in English literature and world literature, as well.

5. *Hayy Ibn Yaqhdan*. Plot Summary

At the very beginning of the novel, Hayy is found alone on a deserted island. Philosophers believed that he was born spontaneously when the mixture of elements reached an equilibrium state. Then, this mixture received a human soul from the Creator. Some traditionalist philosophers held the view that he was the son of a woman who chose to keep her marriage secret from her brother. In order to keep her marriage secret, she put his son in a box and threw it into the water, which took him to an uninhabited island.

A gazelle, who had just lost her son, found Hayy crying. She suckled him, protected him from every harm and took care of him until she died. Up to that time,

he had learned to imitate other animals in speech, and after feeling ashamed, he covered parts of his body with leaves. At that time, the gazelle's death transformed Hayy's life from one of dependency to one of exploration and discovery.

Hayy tried to find out the reason for the gazelle's death. But, since he could not identify the cause through observation, he dissected her with sharp stones and dry reeds. He realized that every bodily organ had a function of its own and he noticed the left cavity of her heart was empty. So, he concluded that the source of life must have been in this cavity, and must have abandoned it. He realized that it was not the body but this vital entity that was the gazelle and the source of its actions.

After his discovery of life, he came across a fire. As the time passed, he continued to investigate other parts of nature. Through continued reasoning, he grasped the concepts of matter and form, cause and effect, unity and multiplicity, as well as other general concepts concerning the earth and the nature. Concluding that the universe is one in spite of its multiple objects, he moved on considering whether it is created or eternal. Through highly sophisticated reasoning, he found that neither the idea of creation nor that of eternity can truly be rejected.

One day, he came into contact with Absal, a man highly-trained in Islam. They made friends with each other. Hayy learned the language of Absal. Later on, Absal began teaching his own religion to Hayy. Hayy realized that the knowledge he gained through observations and experiences did not contradict Absal's teachings.

6. *Robinson Crusoe*. Plot Summary

An Englishman from the town of York in the seventeenth century, Robinson Cruose is the youngest son of a middle class family. Despite his father's wishes, he wants to travel the world and sail the seas.

On an expedition, Crusoe becomes shipwrecked, but his yearning to sail the seas convinces him to go on another journey. On this new trip, the ship is taken over by Sallee Pirates in Morocco. Robinson Crusoe is enslaved by a Moor. But, he manages to escape with a friend, named Xury.

After his escape, he is taken to Brazil, where he makes a living for several years on his sugar plantation. Eager for slave labor and its economic advantages, he embarks on a slave-gathering expedition to West Africa but ends up shipwrecked off of the coast of Trinidad. Soon, Crusoe realizes that he is the only one to survive of the shipwreck and seeks shelter and food for himself. He returns to the wreck's remains to get guns, powder, food, and other items. As the time passes, he gets used to living on the island. He constructs a fortification, grows crops, raises livestock and finds goats.

One day, Crusoe discovers that cannibals visit the island. Well-armed, he saves one of the victims and goes on to defeat most of the cannibals onshore. The

victim vows total submission to Crusoe in gratitude for his liberation. Crusoe names him Friday, to commemorate the day on which his life was saved, and takes him as his servant. He teaches Friday his language and his religion.

Through the end of the novel, Robinson and Friday are brought to England by an English ship. At the end of the novel, he revisits his island, finding that the Spaniards are governing it well and that it has become a prosperous colony.

7. Similarities and Differences between the Novels

- Hayy ibn Yaqhdan was written in third person (omniscient) point of view, while Robinson Crusoe was written in first person.
- Hayy ibn Yaqhdan was written in twelfth century while Robinson Crusoe was written in eighteenth century.
- They both belong to the same genre, Robinsonade.
- Hayy symbolizes Islamic belief, whereas Crusoe is an illustration of Western culture.
- Hayy ibn Yaqhdan is both an island novel and a philosophical novel at the same time. Yet, Robinson Crusoe is merely an island novel.
- As Hayy lives on the island since his childhood, he has no knowledge of a modern life. But, Robinson knows modern life before living on the island.
- At first, Hayy is unable to speak. After years, he learns (how) to speak. But, Robinson could speak before he first sets foot on the island.
- All by himself, Hayy discovers the universe and the Creator and then believes in Islam. Robinson is a born and bred Christian.
- Absal teaches religion to Hayy, while Robinson teaches his own religion to Friday.
- They both domesticate the animals and make use of them.
- Hayy uses primitive weapons like sticks. On the contrary, Robinson has all types of modern weapons and he is armed to the teeth.
- The way Hayy lives is humble and simple. Yet, Crusoe is in pursuit of a modern life.
- Hayy is friendly to nature while Crusoe has a materialistic point of view towards it.
- Hayy symbolizes the innocence and purity of East. Robinson symbolizes the capitalist, materialist and imperialist West.
- Hayy is an orphan. However, Crusoe has a middle-class family.
- Hayy is happy with living on the island. Yet, Crusoe curses every second he lives on the island.
- Hayy makes friends with Absal. Yet, Crusoe never becomes friend with Friday but considers him as his slave instead.
- Hayy thinks of himself as a part of the island, Robinson declares himself the sole and supreme power of the island.

- Hayy thinks of his body as a unique gift from the Creator, but Robinson works until he gets tired to death.
- Hayy thinks of the Creator most of his time, while Crusoe only thinks of God when he is in trouble.

8. Conclusion

Symbolizing Eastern and Western cultures, both Hayy ibn Yaqhdan and Robinson Crusoe have been the milestones not only of the culture they belong to but also of world literature. After this humble study we have made, we concluded that although there are lots of similarities between Hayy and Crusoe in terms of their providing food and shelter, domesticating animals, the way they protect themselves, their beliefs, habits and way of lives, this does not necessarily mean there is a precise plagiarism. In this context, we can emphasize the role of intertextuality in the literary works. We conclude that it is not kind of a plagiarism, but should rather consider "intertextuality" and "inspiration". Hayy's religious and philosophical qualities, Crusoe's materialistic and imperialist character support our views.

It is clear that Hayy and Robinson are different in their personalities. Hayy, through intuitions and perceptions, is in quest of discovering the Creator while Robinson has a materialistic and imperialistic point of view, even looking down on Friday. There are various differences in terms of the personalities of the characters and the chain of the events. Yet, there are many similarities, as well. The fact that both of the novels more or less tell a similar story makes it inevitable that both of the characters lead similar lives. An idea worth considering is that Defoe, in one way or another, was inspired by Tufail to some extent. And finally, as an indispensable part of intertextuality, inspiration is considered to be of great importance in literature.

REFERENCES

About Daniel Defoe ve Robinson Crusoe, http://www.edebistan.com/index.php/mustafa-burak-sezer/daniel-defoe-ve-robinson-crusoe-ustune.

An 18th Century Descendant of Hayy ibn Yaqhdan and Robinson Crusoe: Don Antonio De Trazziano, http://www.jstor.org/pss/4056914.

Andalusian Muslim scholars, http://performans8.blogcu.com/Sosyal

Çetin, Halis. "Çatışma ve Diyalog Tartışmaları Arasında İki Medeniyet", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 58-2,

Comparative Literature, Historical Research and Method, http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi6/41%C3%B6ztekinnezahat.pdf

Daniel Defoe, http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Defoe

Daniel Defoe and Robinson Crusoe, http://www.cummingsstudyguides.net/Guides4/Defoe.html

Defoe Daniel, 1975, *Robinson Crusoe*, New York: W. W. Norton & Company.

Doğan, Süleyman, 2011, "Dünyada Felsefi Romanın İlk Örneği", *Bizim Külliye*, Sayı: 47.
Hay ibn Yaqhdan, http://www.ruhunyolculugu.com/hayy_bin_yakzan_ibni_ tufey-t8349.0.html
Hayy Bin Yaqhdan, http://en.wikipedia.org/wiki/Hayy_ibn_Yaqdhan
Ibn Tufail, http://www.izafet.com/biyografiler/615320-ibn-i-tufeyl.html
Ibn Tufail, http://en.wikipedia.org/wiki/Ibn_Tufail
İbn Tufail's view of nature, http://www.guncelonkal.com/PDF/ibntufeyl.pdf
Island Novel, http://www.edebiyatekibi.com/index.php?option=com_content&task=view&id=314 &Itemid
Özkan, Güncel. İbn Tufeyl'in Doğa Anlayışı ve İnsanın Kendini Varetmesi
Robinsonade, http://en.wikipedia.org/wiki/Robinsonade
Sufism, http://en.wikipedia.org/wiki/Sufism
Supiastutik, *Portrait of the Eastern and the Western Civilizations Viewed in Two Novels*: *Hayy bin Yaqhdan (Indonesian Version) and Robinson Crusoe.*
Tavukçu Orhan Kemâl, 2007, "Edebi Metinler Işığında Doğu Kültürerinin Batıya Etkisi", *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4.
The first Philosophical Novel, http://www.bizimkulliye.com/dosyalar/47.pdf
Tufeyl İbn, 1985, *Hay Bin Yakzan* (N. Ahmet Özalp), İstanbul, İnsan Yayınları.

Personal and Collective Identity.
Literary and Cultural Hypostases

CASA – TOPOS PRIVILEGIAT ÎN ROMANUL *ACASĂ PRINTRE STRĂINI* DE GABRIELA MELINESCU

Mia CHINDRIŞ
Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureș

Many writers who left Romania during the communist period lived the experience of return to native places in their imaginative worlds. They usually carry with them the past; their condition is similar to Ulysses`s journey (M. Eliade). They live between two worlds, their "home" being anywhere, as well as nowhere. Therefore the quest for home becomes the quest of their identity. "Acasă printre străini" is an autobiographical novel written by Gabriela Melinescu, a Romanian writer who has been living in Sweden since 1975. This book is a novel on exile, identity, alienation and the sense of belonging to either Sweden or Romania. The two countries are called "home among strangers" where the narrator tries to find out who she is. The aim of this study is to analyze the symbol of the "house" as a place for the reconstruction of identity.

Key-words: exile, identity, (re)construction, denial, alienation.

1. Introducere

Condiția fundamentală a omului este aceea de *homo viator*. Existența sa de la naștere până la moarte este o călătorie pe parcursul căreia omul acumulează experiențe în virtutea cărora *va deveni,* va ajunge să se cunoască, călătoria fiind un simbol al căutării, al perfecționării, al cunoașterii de sine și a celorlați. Cea mai marcantă călătorie este exilul, întrucât presupune o ruptură forțată de spațiul-timp de origine, de matricea spirituală în care individul se formează, generând o transformare a spiritului. Exilul produce la nivel ontologic un gol pe care nimic nu-l poate umple, oricât de reușită ar fi integrarea în spațiul-timp adoptiv. Ceea ce este tragic în destinul unui exilat este, crede Stefan Augustin Doinaş în articolul „Între farsă tragică şi destin" din revista *Secolul XX*, tocmai conştiinţa acestei rupturi şi resemnarea în faţa pierderii, respectiv asumarea condiției de *străin*. Exilul impus sau autoimpus ori alegerea neforțată de a-și părăsi țara (locul) natală implică o ruptură la nivel ontologic, o ruptură de spațiul matrice, de acel complex ce ne

determină existența ca ființe umane – complexul loc–timp: „Există un inextricabil complex timp-spațiu căruia exilul îi divulgă fatalitatea. Numai un transfug, numai un exilat îşi poate da seama în ce măsură poartă cu sine un spațiu geografic şi un timp istoric, inalienabile, înscrise în fibra sa cea mai intimă." (Doinaş 1998: 7) Pe de altă parte, exilul poate fi şi şansa unui nou început, „şansa unei naşteri în ordinea spiritului", referindu-se strict la creatorii de artă.

2. Condiția exilatului / emigrantului[1]. Literatura exilului

Exilul este deci o ruptură de tot ce înseamnă cadrul originar. Omul devine conştient de ceea ce poartă în sine prin această experiență. Exilații sunt ființe duale, personalități bifurcate, sfâşiate între amintirea şi ataşamentul față de trecut – un trecut reconstruit adesea paradoxal în memorie ca un paradis pierdut – şi realitatea uneori ciudată a prezentului (Milani 2005: 2). Exilul înseamnă a trăi într-un loc şi a visa în altul. Componenta esențială a exilului este, în opinia lui Theodor Adorno, o bifurcare emoțională şi cognitivă, o suspendare a ataşamentului față de un cămin permanent. Exilul este sinonim cu aşteptarea şi tranziția, cu singurătatea străinului şi cu o dependență nevrotică de veşti de „acasă". O interesantă caracterizare a condiției emigrantului găsim în studiul lui Sorin Alexandrescu *Identitate în ruptură*: emigrantul îşi pierde identitatea, „numele lui propriu devine semantic vid", „nu are trecut în sensul că nu are trecutul localnicilor". „Pierdut în masă, la propriu, are el încă identitate individuală? Nu, pentru că aceasta se hrăneşte din relația cu identitatea celorlalți şi «ei», cei atât de siguri de ei, cei care ştiu ce vor şi mai ales ştiu aşa de bine să spună ce vor, aşa de concret, la obiect şi convingător, „ei" îl strivesc cu totul, nu-l complexează, ci îl strivesc, trec peste, nu-l văd." E condamnat la o dublă identitate – sau la o scindare a identității, care poate fi o sursă de schizoidie –, „nu-şi poate face planuri pe termen lung, el are doar sentimentul că astăzi este, încă, tolerat şi nu poate începe mâinele decât cu noi acomodări menite să consolideze toleranța." (Alexandrescu 2000: 262-272) Procesul construcției unei noi identități este unul de durată; sentimentul de „ins marginal", „cocoțat pe-un gard care desparte două lumi radical diferite, cu un picior într-una, cu altul în cealaltă" (Călinescu 2005: 83) nu va dispărea decât probabil la a doua generație. Emigrantul/exilatul va avea mereu două identități: una vizibilă – am numi-o socială, în sensul de publică, în care individul îşi asumă un anumit rol social, are anumite funcții şi responsabilități publice, şi una invizibilă, „personală", bănuită doar de cei foarte apropiați. Această identitate invizibilă este susținută de faptul că nu te poți rupe de matricea spirituală în care te-ai născut. Exilatul/emigrantul va

[1] Utilizăm cei doi termeni cu aceeași semnificație, întrucât vorbim despre exil până în 1989; după căderea comunismului, cei aflați în exil au avut libertatea de a se întoarce în țară. Cu toate acestea, mulți dintre ei, mai ales cei „din primele valuri" ale exilului, care au reuşit să se integreze şi să se impună în mediul cultural occidental, au ales să rămână în țările adoptive.

încerca, cel puţin într-o primă fază, o împrietenire „forţată" cu spaţiul. „Forţată" întrucât va conştientiza pe de o parte ruptura de locurile natale, pe de altă parte faptul că nu va deveni niciodată pe deplin al lor. Mai mult, amintirea ţării va avea puterea unui vis repetitiv – aşa cum mărturiseşte Ion Vianu – „orice individ întâlnit, orice peisaj, orice carte ne silea parcă la comparaţia cu ceea ce lăsasem în urmă (...) între realitatea prezentă şi noi se aşeza amintirea, chinuitoare, şi care ne împiedica să ne bucurăm deplin de realitate." (Călinescu,Vianu 1998: 271)[2]

Problemele esenţiale ale exilului sunt, în opinia Evei Behring, construirea / descoperirea unei identităţi culturale a celui aflat în exil şi, în simbioză, conştiinţa de sine. Cercetătoarea consideră că exilul produce o schimbare de paradigmă, mai întâi la nivel ontologic, apoi al manierei de creaţie. (Behring 2001: 70-71) Prin urmare,

> *literatura scrisă în exil […] nu răspunde acolo numai unei ambiţii literare, ci are şi o motivaţie suplimentară. Toate lucrurile care ţin în mare măsură de viaţa socială şi politică curentă, în exil devin parte a literaturii pentru că exilatul - ca şi prizonierul din ţara ocupată – nu are un interlocutor, nu poate spune direct ce vrea şi ce crede: el trebuie să-si închidă mesajul într-o capsulă şi să-l arunce pe oceanul literaturii. Nedreptatea şi suferinţa în special îşi cer dreptul la expresie şi cei care au scăpat de coşmar se simt obligaţi să spună prin ce au trecut şi pentru cei care n-au avut norocul lor, care n-au putut evada. […] Fenomenul, general printre exilaţi, este cunoscut.* (Anghelescu 2004)

Jean-Pierre Maconta-Mboukou, în *Les littératures de l'exil* arată că e vorba de un proces aproape de delegare a tuturor funcţiilor şi speranţelor în operă, în literatură, care îi reprezintă şi îi protejează totodată pe exilaţi: „Exilaţii sunt ca o floarea-soarelui. Privirea lor intelectuală şi spirituală este întotdeauna aţintită asupra prietenilor pe care-i mai au. În faţa interdicţiilor care-i lovesc şi a pericolelor care-i pândesc, ... ei desemnează o ambasadoare neobişnuită, însărcinată să-i reprezinte... opera de artă." (Ibidem) Nu întotdeauna operele scriitorilor aflaţi în exil vor avea legătură directă cu experienţele lor sociale pre-exil, dar acestea vor face parte pentru totdeauna din bagajul cultural pe care îl deţin scriitorii şi care va răzbate, din subconştient, în paginile lucrărilor lor, oricât de vehemente ar fi dorinţa (de a uita) şi împotrivirea creatorului.

3. „Metafore obsedante" – „obsesii scripturale"

[2] Alegerea scriitorilor nu este aleatorie. Gabriela Melinescu, Alexandrescu, Matei Călinescu şi Ion Vianu aparţin celui de-al doilea val al exilului, conform clasificării Evei Behring în lucrarea *Scriitori români din exil: 1945-1989.*

Gabriela Melinescu s-a impus în spațiul literar (cultural) românesc în perioada postbelică, mai exact în generația `60, tutelată de Nichita Stănescu, alături de care scriitoarea a trăit o mare iubire, evocată în paginile *Jurnalului suedez.* Scriitoare de primă mărime la momentul plecării ei în Suedia (1975), consacrată mai ales ca poetă, dar având publicate un roman, *Bobinocarii*, şi o carte de reportaje, *Viața cere viață*, împreună cu buna sa prietenă, Sânziana Pop, Gabriela Melinescu va continua să scrie poezie şi proză, dar şi un jurnal – ajuns la al cincilea volum – născut, după mărturisirea autoarei, din dorința de a nu uita limba maternă. Va colabora cu diverse reviste, *România literară*, *Vatra* etc., şi va organiza câteva expoziții (*Dicționarul biografic* menționează patru) de pictură şi gravură în Elveția, Suedia şi România.

Pentru prozatoarea Gabriela Melinescu, exilul a fost „un bun prilej de a ne proba până la limite forțele îndurării". Exilul nu a însemnat pentru Gabriela Melinescu o ruptură, o discontinuitate la nivelul potențialului creator; dimpotrivă,

> *am reluat* – mărturiseşte autoarea – „*viața şi creația de acolo de unde stagnase şi am dus-o armonios mai departe. In lumea dificilă a nordului am găsit noi impulsuri creatoare, toate cerând o muncă intensă. Cert, exilul este o pierdere, a prietenilor şi a limbii, dar şi o inițiere într-o altă cultură în care mi-am creat noi euri, dezvoltându-mă în ele. N-am pierdut nici o calitate veche ci am adaptat-o noilor condiții din cadrul culturii în care trăiam mai departe.* (Christi 2006: 187)

Se pot reține din aceste cuvinte două afirmații. Prima vizează relația autoarei cu spațiul cultural primar, originar, definit prin prieteni şi limbă, în cadrul căruia şi-a construit o identitate ca om şi scriitor, iar cea de-a doua vizează încercarea de a-şi construi sau, mai corect spus, de a-şi dezvolta identitatea culturală prin *inițierea, acceptarea* şi *adaptarea /adecvarea* la noua cultură.

Exilul – până în 1989, apoi alegerea de a rămâne (după 15 ani şi mai ales după o muncă asiduă de integrare) în Suedia vor determina schimbări majore la nivelul scriiturii, lucru constatat de critica literară românească[3]. Reținem doar comentariul Aurei Christi: „Poeta Gabriela Melinescu are un destin atipic în contextul literaturii române (şi nu numai). Un destin fracturat; un destin care conține o ruptură esențială, pe care importanta scriitoare a izbutit, printr-un efort metodic, susținut, prin afirmarea vocației sale – vocație puternică de poet, eseist traducător şi grafician – să o depăşească autodepăşindu-se, transformând acea ruptură produsă (...) într-o nouă sursă de creație, destinală, scriptică." (Christi

[3] A se vedea comentariile lui Ion Pop în *Dicționar analitic de opere literare românești, vol II,* Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001; Gabriel Dimisianu, „Mutarea spre Nord" în *România literară,* nr. 3, 1998; Marin Mincu, „O europeană: Gabriela Melinescu" în *Luceafărul,* nr. 10, 1999; Marian Victor Buciu, „Poeți români în exilul recent" în *Jurnalul literar,* nr. 7-12, 2003.

2005: 216) În procesul creației, contextul / condițiile sociale, culturale sau biografice preexistente operei sunt re-prezentate, transpuse creativ. „Faptele de bază, esențiale, ale ruperii legăturilor cu întreg universul senzorial afectează în mod diferit imaginația, care este chemată să înlocuiască lumea pierdută cu o alta." **(**Codrescu 1995: 99) Dar evenimentele care i-au marcat destinul „fracturat" sunt transpuse metaforic în opera scriitoarei; momente precum nașterea ca un copil nedorit, orbirea temporară și reacția în fața luminii, iubirea trăită intens alături de Nichita Stănescu mai întâi, apoi alături de cunoscutul editor Rene Coeckelbergs, soțul ei, figura tatălui și sinuciderea acestuia, moartea mamei, la înmormântarea căreia nu va putea participa, mai târziu moartea soțului devin în opera melinesciană „metafore obsedante", adevărate „obsesii scripturale" (Cordoș 2003: 575) Și aceasta nu doar în jurnal, ci și în opera de ficțiune. Ori de ce natură ar fi evenimentele, stările, gândurile sau sentimentele expuse, problematizate în textele (auto)biografice, acestea desemnează până la un punct repere ale existenței, care, transfigurate în text, devin teme și strategii literare (Holban 2007: 8). Northrop Frye consideră că „majoritatea autobiografiilor se nasc din impulsul creator ficțional de a selecta numai acele evenimente și experiențe din viața unui scriitor care pot alcătui un tipar bine structurat. Este posibil ca tiparul rezultat să întreaca în dimensiuni pe cel cu care a ajuns să se identifice scriitorul; acest tipar poate fi încă doar o simplă prezentare a concordanței dintre temperamentul și atitudinile sale." (Frye 1972: 391) *Trăitul* devine *povestit,* arătând astfel că între literatură și viață există o relație de coexistență, oricât de complicată, pasionată sau tensionată ar fi aceasta.

4. Izomorfismul casei în *Acasă printre străini*

Romanul *Acasă printre străini*, distins cu premiul „De Nio" al Academiei Suedeze pe anul 2003, a fost tradus și publicat în țară un an mai târziu. Așa cumne-a obișnuit scriitoarea Gabriela Melinescu, se pot remarca, la nivelul imaginarului, reîntoarceri în spațiul românesc, în Bucureștiul comunist și post-comunist, romanul fiind din acest punct de vedere o frescă realistă a României. Dar, spre deosebire de celelalte romane, putem spune că acesta este un roman liric, un roman – meditație asupra rostului existenței omului, asupra (trecerii) timpului, asupra sentimentului patriei pe care orice emigrant îl poartă în sine. Critica literară, atât cea românească, cât și cea suedeză a primit foarte bine acest roman, încercând să-l încadreze într-o tematică, cum aflăm de pe coperta a patra a volumului publicat la editura Polirom:

> *Romanul Gabrielei Melinescu seamănă cu o frumoasă muzică de cameră în patru părți: primăvara, vara, toamna și iarna. Schimbările anotimpurilor eliberează memoria, astfel încât totul se ridică din adânc la suprafață. Dar*

scopul scriitoarei nu este reamintirea, ci deschiderile, înlănțuirile libere și asociațiile poetice despre exil și timp. (Dagens Nybeter)

sau

Melinescu a scris o carte despre xenofobie, examinând conceptele de «acasă» și «străinătate», punând întrebări care ne ating profund, pe tema exilului, alăturându-se prin aceasta celor mai buni scriitori de la noi. (Aftonbladet)

În țară, criticii literari au surprins această împletire de lirism și realism. Tema centrală a cărții este, în opinia Smarandei Vultur, timpul, cu numeroase valențe. Este vorba despre un timp al prezentului şi un timp evocat, trecerile succesive în cele două registre împiedicând monotonia. Cele două planuri temporale atrag după ele două feluri de acasă şi două feluri de a trăi printre străini. Autoarea articolului crede că „acasă printre străini" este o „stare de spirit, o percepție interioară sau exterioară, un sentiment al inadecvării, al unei dureroase însingurări, al unei benefice distanțări sau retrageri." (Vultur 2005: 15) Dar „acasă printre străini" mai poate fi şi patria poeziei. Smaranda Vultur atrage atenția cititorilor că nu au de-a face cu un roman existențialist şi nici cu o elegie a exilatului, sau cu o carte cu teză, chiar dacă tema xenofobiei este prezentă mereu în carte. Dimpotrivă, „exercițiul vieții printre străini pare unul al unei deschideri înțelegătoare, un ceremonial al armonizării cu diversitatea lumii, al deschiderii îndrăznețe spre ceea ce hazardul ne scoate în cale, dar şi spre frumusețea lucrurilor simple". Aceeaşi dificultate de a o încadra în specie o simte şi Tudorel Urian. El consideră că este „o scriere aflată la frontiera dintre poezie şi proză, hibrid între ficțiune şi însemnarea nudă [...], înşiruire capricioasă de însemnări din epoci şi de pe paralele geografice diferite, pigmentată cu vise, reflecții filozofice, estetice, politice, literare" (Urian 2004: 5). Tema este cea a timpului, dar se poate recunoaşte şi un plan al existențialului, întrucât întrebarea pe care şi-o pune scriitoarea cu o existență ajunsă la limita schizofreniei este *cine sunt eu?*. De asemenea, romanul este şi o excelentă frescă a timpului nostru, perioada postdecembristă. Scriitoarea se simte străină şi acasă – adică în România, şi printre străini – adică în Suedia. Pentru ea, „acasă" „înseamnă florile care îi înfrumusețează viața, porumbeii care îi bat periodic la fereastră, visele şi gândurile care îi marchează starea de trezie." În *Jurnal suedez IV*, cel mai apropiat de romanul *Acasă printre străini*, diarista notează în 17 august 2002: „Eva (Bonnier) m-a sunat în legătură cu coperta cărții mele. Era vorba de ales între câteva variante – am ales-o pe cea cu statuia lui Karl al XII-lea, deşi eroii romanului meu, orice s-ar spune, sunt anotimpurile, totul fiind structurat, ca un coral, în patru părți – în care timpul năvălește, germinează, explodează, se contemplă, ca să intre la sfârşit în odihna albă a frigului şi a gheții de cristal. Este vorba despre treptele vieții omenești: naştere, trăire (reproducere),

contemplare (bătrânețe) și ieșirea din timp (moartea ca eliberare, Mesia).” Așadar, romanul este, până la final, „o meditație prea puțin optimistă asupra lumii contemporane şi a destinului omului aflat în imposibilitatea de a depăşi un destin care îl condamnă la înstrăinare şi nefericire.” (Urian 2004: 5)

4.1. Simbolismul casei. Mamă – patrie – limbă

Aşa cum anunță şi titlul, romanul este o *quest*, o călătorie spre casă, cu toate semnificațiile sau formele pe care le ia această casă. *Casa – acasă* – în romanul G. Melinescu este un simbol esențial, căruia i se circumscriu celelalte două teme ale romanului, a timpului şi a călătoriei. Acest spațiu sacru este pus în relație cu căutarea identității (culturale) şi, implicit, cu sentimentul singurătății. Sentimentul de *‘split-identity’*, de comportament cultural de tip schizofren transpar la fiecare pagină, exilul fiind factorul determinant al acestor stări.

Casa reprezintă imaginea universului (Chevalier 1994: 256-258); ea capătă semnificația unui Centru; acesta are o valoare axiologică, psihică și sacrală; din punct de vedere antropologic, centrul e acolo unde se află omul (Evseev 2001: 32), de la spațiul mai larg care este țara / regiunea, trecând prin oraș, locuință, până la trup, casă a sufletului. Gaston Bachelard consideră că „imaginea casei devine topografia ființei noastre intime” (Bachelard 2005: 30), casa putând fi „utilizată” ca un instrument de analiză pentru sufletul omenesc. „Microcosmos secundar”, situat între microcosmosul trupului omenesc şi cosmos, casa este „labirint odihnitor” şi întotdeauna „imaginea intimității odihnitoare”. (Durand 1977: 301–306). Casa este strâns legată ca simbolistică de arhetipul mamei, unul dintre cele mai importante arhetipuri. Acest arhetip se poate concretiza în imaginea propriei mame, a bunicii sau într-unul din sinonimele ei simbolice: Sfânta Fecioară, biserica, satul natal, țara, pământul sau casa. (Evseev 2001: 108) Casa este una dintre imaginile spațiului fericit, ca să utilizăm expresia lui Bachelard din lucrarea citată, este o imagine a *centrului paradisiac*. Studiul lui Bachelard demonstrează că „una dintre cele mai mari puteri de integrare pentru gândurile, amintirile şi visurile omului este casa.” (Bachelard 2005: 38) Ea are puterea de a unifica, de a (con)centra manifestările ființei; este prima lume a omului.

În cazul scriitorilor care au trăit experiența exilului, *acasă* înseamnă deopotrivă țara adoptivă, care i-a primit și în care au reușit – mai mult sau mai puțin – să se impună, dar și țara natală, patria pe care o poartă în suflet și în limba maternă. Redăm aici notația din jurnalul lui Mircea Eliade, noiembrie 1951:

> *Urcam încet, înseninându-mă şi tot mai tumultuos simțeam în sufletul meu revelația: desțărarea ca o lungă și grea încercare inițiatică, menită să ne purifice, să ne transfome. Patria, depărtată, inaccesibilă, va fi un Paradis în care ne reîntoarcem spiritualicește, adică „în spirit”, în taină, dar <u>real</u>* (s.a.). *M-am gândit mult la Dante, la exilul lui. Nu are nici o importanță*

dacă, trupește vom mai ajunge vreodată în țară.Și nu trebuie să ne batem capul întrebându-ne ce țară vom regăsi, ce fel de oameni etc. [...] ... dar va trebui și noi să devenim asemenea lui Dante (nu, evident, ca geniu, ca mărime, ci ca situație spirituală). [...] pe Dante trebuie să ni-l luăm de model, nu pe Ovidiu (Eliade 1993: 204-205)[4]

Câțiva ani mai târziu scriitorul va nota în același jurnal:

Fiecare exilat este un Ulise în drum spre Itaca. Orice existență „reală" reproduce Odiseea. Drumul spre Itaca, spre Centru. Ştiam toate astea de multă vreme. Ceea ce descopăr deodată este că se oferă șansa de a deveni un nou Ulise oricărui exilat (tocmai pentru că a fost condamnat de „zei", adică de Puterile care hotărăsc destinele istorice, terestre). (...) exilatul trebuie să fie capabil să pătrundă sensul ascuns al rătăcirilor sale şi să le conceapă ca pe o lungă serie de încercări inițiatice (voite de „zei") şi ca pe tot atâtea obstacole pe drumul care-l readuce acasă (spre Centru). (Eliade 1993: 350)

Nu întâmplător pentru Mircea Eliade, limba este pământul natal, este patria: „pentru orice exilat, patria este limba maternă pe care continuă să o vorbească. (...) Pentru mine deci patria este limba pe care o vorbesc cu ea şi cu prietenii mei, dar înainte de toate, cu ea; e limba în care visez şi în care îmi scriu jurnalul. Nu este deci numai o patrie interioară, onirică." (Eliade 2007: 101)

În romanul Gabrielei Melinescu, casa are semnificația centrului ființei, a sinelui, personajul narator, alter-ego al autorului, Luli Pelikan, căutându-se pe sine prin căutarea unui loc pe care să-l numească simplu „(a)casă". Asemenea autoarei romanului, Luli Pelikan este o scriitoare de origine română, plecată din țară în timpul regimului comunist, stabilită în Suedia, care încearcă să se remarce în spațiul cultural suedez. Lucrează ca jurnalist la Centrul de Presă din Stockholm, spațiu în care atmosfera „era insuportabilă, cu toate că formam un univers intelectual în miniatură, cu reprezentanți din toate țările. O lume în miniatură în care noi, cei care veneam din fostele țări comuniste, mai eram considerați drept paria." (*Acasă printre străini*: 14-15)

[4] Primul model cultural este poetul latin Ovidiu (Publius Ovidius Naso), autor în exil al operei *Tristia,* elegii personale sub forma unor scrisori care prezintă situația sa nefericită, sentimentele de durere şi de tristețe provocate de dorul de Roma, de casă, de familie şi de prieteni. Cel de –al doilea model cultural este Dante Alighieri, care în exil va scrie *Divina Comedia*, capodoperă a literaturii universale. Discutăm aici, în fond de două atitudini față de experiența exilului: una de resemnare, nefericire, permanenta raportare la spațiul părăsit, în defavoarea potențialității creatoare, şi una de asumare şi acceptare a acestei experiențe, de valorificare artistică.

Căutarea centrului / casei este o temă circumscrisă macro-temei timpului. Nu întâmplător romanul se deschide cu două citate, unul despre casă, din Novalis, iar celălalt despre timp, un fragment din *Elegia Mölna*, de Gunnar Ekelöf. Romanul este structurat în patru părți, fiecăreia corespunzându-i un anotimp, iar ultima parte a dat și numele romanului. Scris la persoana I, romanul surprinde aspecte ale societății occidentale și românești, și conturează în subsidiar identitatea personajului – narator, scriitoarea Luli Pelikan. Există în roman două axe temporale: a prezentului trăit zi de zi în Suedia, la Stockholm, în apartamentul ei sau la Centrul de Presă, iar în partea a patra și în București. Cea de-a doua axă este cea a trecutului rememorat, evocat și recuperat prin amintire. Este timpul copilăriei, al primei iubiri, dar și al suferinței provocate de moartea tatălui, timpul petrecut în țara de origine.

4.2. Structuri concentrice și heterotopii

În centrul căutărilor se află căutarea unui spațiu care să corespundă atributelor *casei*: siguranță, refugiu, Centru al lumii, spațiu al intimității și al manifestării depline a ființei; prin urmare, *casa* poate fi un spațiu mai larg, precum o țară – de origine sau adoptivă – sau un oraș, o locuință într-un imobil sau chiar trupul. Nu ne vom referi strict la spațiul domestic, închis, interiorizat, căci casa transcende categoriile închis şi deschis, interior şi exterior, real şi imaginar, masculin şi efeminat, antropomorfizat şi natural, reprezintând o sinteză, un mozaic de spații. De asemenea, facem distincția între *spațiu* şi *loc*, cei doi termeni fiind înrudiți prin faptul că spațiul devine loc pe măsură ce este învestit cu sens simbolic și psihologic.[5] (Golding 1997: 307). În romanul *Acasă printre străini*, spațiile devin locuri care îi dezvăluie naratoarei aspecte/fețe mai puțin cunoscute ale personalității ei. Ele devin astfel forme de spațializare a identității sale. Aceste locuri pot fi dispuse concentric, de la cel mai larg la cel mai restrâns.

Prima formă de spațializare a identității și primul loc numit *acasă* este *țara*. Este vorba aici de două țări, Suedia și România, care se construiesc alternativ; cu fiecare experiență, amintire sau meditație se adaugă o nouă trăsătură celor două țări. Suedia este doar schematic prezentată, mai mult ca un spațiu multicultural, aparent tolerant cu străinii, dar cu frecvente manifestări xenofobe. Naratoarea mărturisește câteva dintre „umilințele" îndurate de ea sau de prietenul ei, Herman Drukman: bilețele cu injurii lăsate de „binevoitori" fie în buzunare, fie pe birou, telefoane primite de la indivizi necunoscuți, „tracasări verbale" pe stradă. Cu toate acestea, Suedia este țara prezentului, țară care a primit-o și i-a oferit posibilitatea unei vieți libere și a unei noi identități. Este „acasă" printre străini.

[5] "How do places acquire meaning? Social scientists who study this subject are fond of distinguishing between the words `space` and `place`, the former designating for them a neutral container for human activities, the latter signifying those physical domains which have been invested with significant meaning or identity." Sue Golding 1997, *The Eight Technologies of Otherness*, p. 307.

De cealaltă parte, România este prezentată din două perspective temporale care alternează pe parcursul întregii cărți. Avem mai întâi o imagine a țării copilăriei și adolescenței, o Românie condusă de un regim comunist, în care oamenii „făceau foamea" ca în anul 1953, cu prilejul Festivalului Internațional al Tineretului, când „Comitetul Central al Partidului venise cu un decret în care cetățenii erau rugați să înțeleagă că trebuiau să economisească mâncarea, ca să se poată bucura de ea împreună cu «iubiții noștri oaspeți» din toate colțurile planetei. Se voia să se arate acestor oaspeți internaționali că România este o țară bogată, în drum spre «viitorul luminos»" (*Acasă printre străini*: 21). Campaniile de intimidare a populației erau frecvente și se desfășurau pe rând împotriva intelectualilor, fostei burghezii, clasei de mijloc, iar îndatorirea fiecărui cetățean era „demascarea dușmanilor poporului". Luli își amintește cum, copil fiind, la coadă la stația de benzină, printre copii și femei bătrâne, află despre o nouă acțiune de intimidare, de data aceasta împotriva poeților, „care mâzgăleau cai verzi pe pereți". Aceștia erau cenzurați, arestați și obligați să fugă din țară, deaorece nu acceptau să „folosească idei politice juste și să creeze o limbă politică." (*Acasă printre străini*: 29) Dacă adolescenta Luli Pelikan a trăit tortura acestei limbi politice pe care a învățat-o la școală, dar fără aplicabilitate în viața de zi cu zi, căci părinții „vorbeau și citeau cărți care foloseau o limbă ce existase înainte de venirea comuniștilor la putere", adultul Luli Pelikan care a trăit experiența libertății (de exprimare) conștientizează implicațiile identitare ale acestei limbi politice: limba de lemn „silea întreaga societate să gândească și să trăiască schizofrenic." (*Acasă printre străini*: 20)

Cea de-a doua imagine a României este una a prezentului, de după căderea comunismului și primele alegeri libere. Dar nici de această dată nu avem o imagine luminoasă, căci noua putere este tot comunistă, dar cu „hainele" schimbate: se numesc social-democrați. Semnele vechiului regim – cartiere întregi demolate, străzi cu nume schimbate, grandomania Dictatorului vizibilă în Casa Poporului – sunt doar câteva elemente care îi provoacă personajului o stare de descumpănire, dezamăgire. Pentru cei din Occident, România înseamnă un dictator împușcat, copii handicapați maltratați și un popor care nu știe cum să folosească libertatea. Noua Românie – cea liberă, democratică – este de fapt aceeași, căci rădăcinile doctrinei comuniste sunt încă adânc înfipte în mentalul colectiv pentru a se produce o schimbare vizibilă. Dacă în vechea Românie, Luli Pelikan se descoperă ca adolescentă și se impune ca scriitoare, în noua Românie ea se simte o străină. *Acasă printre străini* este așadar mai mult decât un reper spațial, este o stare interioară a personajului care se simte prins între cele două lumi, între două patrii, în final neavând niciuna. Este semnificativă din acest punct de vedere scena întâlnirii scriitoarei cu doi ziariști români, care vor să știe care este țara preferată.

> *- Oricum, mai mult îmi place Suedia, răspund. Și, în acea clipă, simt un junghi în inimă.*

- A trăi în două locuri, a face totul pentru a păstra vii două limbi atât de diferite nu e schizofrenie curată, m-au întrebat în cele din urmă. Am fost lovită de un gând teribil: cel ce are două patrii ni are niciuna. Nimic nu te paote face să fii ca aceia născuți acolo. În zadar dai probă într-un fel mult mai plin de responsabilitate de identitatea ta de om, un om care merită să trăiască fără bănuieli. (*Acasă printre străini*: 109)

Un alt spațiu în care naratoarea încearcă să-și configureze identitatea este *orașul*. Și la acest nivel discutăm de două orașe prezentate alternativ, la fel ca primul spațiu. Bucureștiul apare în roman mai întâi evocat, în amintire sau în vis, ca oraș al copilăriei, al primei iubiri, al cozilor la pâine din perioada comunistă. După Revoluție, când Luli Pelikan se va întoarce în țară cu prilejul traducerii în românește a cărți lui Emanuel Swedenborg, orașul i se va părea străin și înspăimântător. Puține sunt aspectele reținute despre Stockholm, unde naratoarea s-a stabilit după plecare din România, cele mai multe fiind referiri la manifestări culturale, instituții culturale sau obiceiuri ale locului. Orașul Stockholm, situat pe 14 insule, legate între ele prin poduri, este numit de naratoare orașul marinarilor; multe case din oraș poartă ca însemn o corabie. În *Jurnal suedez I*, diarista Gabriela Melinescu – al cărei alter-ego este Luli Pelikan din romanul în discuție – numește Stockholmul orașul-corabie.

N-am să uit niciodată clipa în care am pus piciorul pe pământ necunoscut, pe aeroportul Arlanda din Stockholm, totul ascuns într-o ceață albastră şi cerul având toate nuanțele gri ale perlei. Ştiam că mi-am pierdut țara copilăriei şi că poate nu am s-o revăd niciodată. Acum, când scriu au trecut aproape două luni şi oraşul în care am aterizat ca străină mi se pare şi mai straniu decât în prima zi. E un vapor construit de ingineri sofisticați, pentru că inteligența lor tehnică e dublată de o credință profundă. Ca străin, pe puntea unui asemenea vapor plin de bogății şi solide tradiții, eşti mereu întrebat mai ales despre țara din care vii şi despre ziua plecării. Abia am sosit şi mulți ar dori să mă vadă deja plecată. (Melinescu 2002: 7-8)

Sentimentul de străin, de nepoftit, dar şi de vulnerabilitate este accentuat de imaginea vasului care pluteşte, pe de o parte; pe de altă parte, vaporul aminteşte de Arca lui Noe, fiind asociată salvării. În cazul de față, oraşul- vapor este o barcă de salvare din Infernul comunist, de tracasările securității, dar este asociat şi ideii forței de rezistență şi a securității într-o trecere dificilă.[6] „Asupra bucuriei de a naviga planează întotdeauna teama de «scufundare», dar valorile intimității sunt cele care izbândesc şi-l «salvează» pe Moise de vicisitudinile istoriei călătoriei." (Durand 1977: 310)

Pe de altă parte, corabia – nava este considerată de Michel Foucault[7] heterotopia prin excelență, căci heterotopiile presupun întotdeauna un sistem de

[6] A se vedea semnificațiile simbolului *corabiei* în *Dicționarul de simboluri*.

închidere şi de deschidere, care în acelaşi timp le izolează şi le face penetrabile: „vaporul este un spaţiu plutitor, un loc fără rădăcini, care are o existenţă proprie, este închis dar în acelaşi timp lăsat în voia oceanului nelimitat (...), este un rezervor complex al imaginaţiei." (Foucault 2001: 258) Eliza Claudia Filimon consemnează rolul heterotopiei în cazul grupurilor minoritare, citând-o pe Betsy Wearing: „spaţiul heterotopic îi încurajează pe cei care au emigrat şi s-au stabilit în alt loc «pentru a se încadra în noua lor comunitate, pentru a-şi reface corpul şi sufletul, pentru a dezvolta prietenii şi abilităţi noi»" (Brânzeu 2011: 80), dar şi pe Hall şi Huyskens care consideră termenul heterotopie :o referinţă la «un loc sau spaţiu eliberator pentru relaxare», cu puterea de a oferi un spaţiu de reînnoire şi de creştere a stimei de sine." În această ordine de idei, Stockholmul devine spaţiu al libertăţii în care Luli Pelikan îşi dezvoltă o nouă identitate – ca om şi scriitor –, un spaţiu al mulţumirii şi al împăcării cu sine, căruia i se poate atribui semnificaţia *casei.*

Atât în evocarea Bucureştiului, cât şi în prezentarea Stockholmului este prezent *cimitirul*, ca loc al întâlnirii cu cei dragi, dar în care naratoarea se gândeşte la „tot ce se află în trupul" ei – la efemeritatea fiinţei umane –, dar şi la statutul ei de „singură supravieţuitoare a vieţii" ei.

Următorul spaţiu al configurării identităţii este *strada*. Având rolul de legătură între diferite spaţii / locuri, strada devine spaţiul siguranţei şi al libertăţii pentru emigranta Luli Pelikan. În stradă, Luli se pierde în masa de oameni, devine asemenea lor, fără să existe riscul de a fi întrebată cine este ori de unde vine. Strada, cu toate variantele ei: potecile sau aleile parcurilor, drumul spre casă ori spre Centrul de Presă, este un spaţiu deschis care îi permite naratoarei să fie ea însăşi, să nu îşi cenzureze trăirile. Deşi spaţiu deschis, strada împrumută caracteristicile de siguranţă, de spaţiu fericit al casei.

Un alt spaţiu fericit, o heterotopie fericită şi universalizantă este *grădina*, fie ea naturală sau artificializată, precum parcul. Grădina este, conform *Dicţionarului de simboluri*, simbol al Raiului pământesc, al Paradisului celest pe care îl întruchipează, al stărilor spirituale care corespund şederilor în Paradis. Imobilul în care locuieşte Luli Pelikan din romanul *Acasă printre străini* este situat într-o zonă verde, după cum putem deduce din bogăţia de trimiteri la vegetaţie şi faună. Insula de verdeaţă îi oferă naratoarei prilejuri de reverie, de linişte şi calm sufletesc, de meditaţie asupra statutului ei de emigrant în Suedia. Ea măsoară trecerea timpului prin înfrunzirea şi desfrunzirea copacilor din grădină sau din parc. Poate că din dorinţa, inconştientă, de a prinde rădăcini acolo, Luli Pelikan îşi caută un copac al ei, pe care îl numeşte „liliacul meu". Iedera roşie de la fereastră îi dă o stare de euforie, de poftă de viaţă, de cunoaştere: „la fel ca iedera, şi eu sunt curioasă, observator fără leac al tot ce se întâmplă în jurul meu. Exact ca mine, iedera are toamna sentimente puternice pe care le exprimă în frunzele ei aprinse."

[7] Michel Foucault prezintă cinci principii de identificare a heterotopiilor în lucrarea *Altfel de spaţii.*

(*Acasă printre străini*: 174) Dar nu numai plantele din grădină induc starea de reverie, de meditație, ci și păsările care fie își fac cuib, fie cântă în arborii din grădină, fie primăvara se întorc din țările calde. Adeseori, naratoarea se identifică mai ales cu păsările călătoare, care fac anual traseul cuib – țări mai calde, cu deosebirea că păsările își găsesc întotdeauna casa. Uneori, când este singură în casă ori chiar în imobil, are coşmaruri: „sunt singură într-o țară necunoscută, poate în regatul cucilor, la fel de singură ca un cuc fără cuib, fără ouă de clocit, fără pui. Pe scurt, un copil de suflet părăsit..." (*Acasă printre străini*: 76) Așadar, dorința cea mai profundă a naratoarei este aceea de a găsi un loc pe care să-l numească cuibul ei, acel loc privilegiat unde să se dezbrace de toate măştile – identități pe care contextul a obligat-o să și le dezvolte, un loc în care ființa să se manifeste în plenitudinea ei. Cuibul pe care îl caută, aidoma păsărilor, reprezintă centrul universului său. Este casa unde naratoarea se poate întoarce din plimbările ei sau de la activitățile zilnice, spațiu al reveriei, căci „acest semn al *întoarcerii* marchează nesfârşite reverii, căci întoarcerile omenești se petrec după marele ritm al vieții umane" (Bachelard 2005: 128) Casa-cuib declanşează o reverie a securității. În această ordine de idei, dorința de a-și găsi cu adevărat casa devine o dorință legitimă de securitate pentru o persoană care poartă stigmatul inadecvării.

Un alt spațiu care generează meditații existențiale, solicitându-i naratoarei un răspuns la întrebarea *Cine sunt?* este *scara*. Spațiu de legătură, ca și strada, scara este pentru naratoare locul întâlnirilor neprevăzute, uneori neplăcute, întrucât i se reaminteşte faptul că nu aparține de drept acestei comunități, că nu se identifică cu ea. De altfel acesta este imaginea cu care se deschide romanul: a emigrantului – piază rea: pe scară „riscam din nou să mă întrebe din ce țară vin. Îmi pune această întrebare ori de câte ori ne vedem, an după an, de câte ori se întâmplă în lume ceva înspăimântător: războaie, foamete, cutremure, războaie civile, masacre şi aşa mai departe." (*Acasă printre străini*: 11). Luli Pelikan – şi prin extensie, emigrantul – devine „o imagine a tuturor nenorocirilor care ar putea amenința Suedia." (*Acasă printre străini*: 11) Spre deosebire de stradă, scara este un spațiu al nesiguranței, al prejudecăților, care duce la închistarea ființei.

Spațiile prezentate mai sus nu pot fi numite casă în sensul propriu al cuvântului, ci doar prin împrumutul unor caracteristici specifice casei, precum sentimentul de securitate, posibilitate de manifestare a ființei, intimitate odihnitoare, prin acele caracteristici ale unui contra-univers, „univers al lui *împotriva*", în sens bachelardian[8]. Toate spațiile discutate sunt deschise, iar strada și scara sunt spații-punte între două sau mai multe puncte de interes. O altă formă de spațializare a

[8] „Împotriva frigului, împotriva căldurii, împotriva furtunii, împotriva ploii, casa ne este un evident adăpost, și fiecare dintre noi are, printre amintirile sale, nenumărate variante pentru a însufleți o temă atât de simplă. Coordonând toate aceste impresii și clasificând toate aceste *valori* de protecție, ne-am da seama că, spre a spune astfel, casa este un contra-univers sau un univers al lui *împotriva."* Cap. *Casa natală și casa onirică* , în *Pământul și reveriile odihnei*, 1999.

identității este *locuința* naratoarei, însă nici ea nu poate fi numită casă în sensul ontologic al cuvântului. Si aceasta deoarece nu este un spațiu pe deplin sigur; naratoarea se simte terorizată de vecinii de deasupra care fac zgomote infernale împiedicând-o să creeze sau să se odihnească, este urmărită de cineva din blocul vecin, are o grijă aproape exagerată să închidă bine ferestrele în timpul nopții. Chiar și în aceste condiții, Luli Pelikan caută să descopere cât mai multe despre sine, cum sună vocea ei sau mersul ei de exemplu. Naratoarea mărturisește că, în lungile nopți scandinave, „iubeam mai tare decât orice casa în care locuiesc de aproape duăzeci de ani. Eu o vedeam ca pe un submarin galben, scufundat în somn, cu toate ușile și porțile închise, dar care lesne ar putea fi deschise doar de o ușoară pală de vânt venind pe ascuns." (*Acasă printre străini*: 75) Locuința aceasta devine pe rând refugiu de tracasările celor din jur, închisoare a terorii vecinilor, dar și spațiu al restabilirii legăturii cu mama. Acest lucru se produce în bucătărie, când gătește mămăligă, al cărei nume „vine din sanscrită și înseamnă «legătura mamei». Cuvântul însuși merită o tălmăcire mai adâncă." (*Acasă printre străini*: 53) Dar naratoarea gătește mămăligă în ceaunul de tuci „de câte ori (e) prinsă de dorul de acasă", căci a găti și a mânca mămăligă înseamnă a-ți aminti de naștere și de stingere, de unde vii și încotro te îndrepți. Altfel spus, înseamnă a ști cine ești. Naratoarea parcurge un traseu spre origini, dinspre casa / locuința reală spre casa natală, „casa intimității absolute", care este mai mult decât o amintire, este o casă onirică (Bachelard 1999: 80). Iar o casă onirică este o imagine care „în amintire și în vise devine o forță de ocrotire", pentru că în ea retrăim o „dinamică a reconfortului" (Bachelard 1999: 98)

Singurul loc al casei unde naratoarea se simte acasă – poate fi ea însăși este sala de baie: „Eu gândesc schizofrenic și nu mă simt nicăieri acasă, în afară de sala de baie – acolo pot să mă privesc în oglindă și să tușesc tare și liber, pentru toată vremea pe care am petrecut-o silindu-mă să n-o fac." (*Acasă printre străini*: 198) Remarcăm aici prezența oglinzii ca instrument destinat revelării, căci oglinda reflectă adevărul, sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței. În fața oglinzii, plângând naratoarea se întreabă: „de fapt, cine ești tu, pasăre care ai îndrăznit să scăți capul din colivie?" Și constată că *în ea însăși* nu se află nimeni care să poată răspunde. Pentru că răspunsul este *în afara* ei, *în afara* oricărui spațiu dintre cele discutate. Mai întâi va afla adevărul despre tatăl ei (care încercase să fugă în străinătate cu Rakel Rubin, iubita lui) în timpul călătoriei spre România, „în aer, unde și viața mea, și a altora se aflau înscrise cu cerneală invizibilă", „într-un aer străin, acolo unde sunt păstrate tainele", „în țara nimănui". (*Acasă printre străini*: 208-209) Apoi se va regăsi în tabloul lui Rakel – alt instrument al reflectării – din casa lui Zoltan Klein, care trezea în ea viziunea și întrebarea: „Oare trebuia să intru în viața altuia ca să văd în mine?", mult mai importantă decât răspunsul. Așadar, răspunsul la întrebarea *Cine sunt?* se construiește din raportul cu spațiul (spațiile traversate), prin reconsiderarea relațiilor cu trecutul și prin raportarea la Celălalt.

La sfârşitul romanului, Luli Pelikan se îndreaptă spre locuinţa sa, cu lideul numit Curaj din *Călătoria de iarnă* a lui Schubert răsunându-i în minte. „Era cântecul străinului printre oameni. Îl ascultasem fără odihnă într-un timp greu când venisem în Suedia..." (*Acasă printre străini*: 276) Dar acum acel timp fusese depăşit; Luli Pelikan era mulţumită de a avea un acoperiş deasupra capului şi liniştită. În „coliba trupului" ei, simţea puterea prezentului transgresând trecutul. Aflase adevărul despre sine. *Trupul*-casă este o altă formă de configurare a identităţii. Casa-trup este locul naturii divine a omului. Trupul omului este Templul Duhului Sfânt, este casa a ceea ce este imaterial şi divin în om. Este locul unde se poate stabili o legătură cu transcendentul, locul comuniunii continue cu transcendentul care se coboară, se apleacă pe Sine, sălăşluind în om. Acest tip de casă, simbioză între transcendent şi imanent, între infinit şi finit, între sacru şi profan, reprezintă un adevărat prototip în materie de locuinţă. Omul devine lăcaşul în sine. Iar coliba este, consideră Bachelard, „rădăcina pivotantă a funcţiei de locuire" (Bachelard 2005: 62), aşadar şi a celei de existenţă. Ea, coliba, este „expresie a singurătăţii centrate", dar nu o singurătate apăsătoare, înfricoşătoare, ci una care „din despuiere în despuiere, (...) deschide accesul spre absolutul refugiului." (Bachelard 2005: 63)

5. Concluzii

Acasă printre străini este un roman complex, despre timp şi singurătate, despre istorie şi destin, despre deconstrucţia şi regăsirea/reconstrucţia unei identităţi. Este istoria unei femei care cunoaşte sentimentul înstrăinării, al inadecvării mai întâi în patria sa, din pricina unui regim care o obligă să trăiască duplicitar, cenzurându-şi sentimentele, credinţele, cuvintele, într-un cuvânt, toată forţa creatoare. Mai apoi, lumea liberă va deveni un spaţiu aproape la fel de nesigur, de periculos, din pricina preconcepţiilor ei, a diferenţelor culturale şi lingvistice. Luli Pelikan, personaj alter-ego al scriitoarei Gabriela Melinescu, va căuta în realitatea sa imediată şi în amintire acele spaţii/locuri în care se regăsesc trăsături ale casei, spaţii unde să se simtă acasă. Rând pe rând, cele două ţări, România şi Suedia, cele două oraşe, Bucureşti şi Stockholm, străzile, grădina din jurul locuinţei sale sau parcul pe unde trece în drumul ei spre Centrul de Presă şi înapoi, scara imobilului şi apartamentul în care locuieşte de douăzeci de ani devin locuri în care răspunsul la întrebarea *Cine sunt?* capătă concreteţe şi profunzime. Aşadar, casa în romanul melinescian nu se rezumă la un singur spaţiu, ci este diseminată în întreg universul care o înconjoară, naratoarea descoperindu-şi identitatea (fragmentată) în relaţia ei cu ţara adoptivă şi ţara de origine (şi, implicit, cu trecutul), şi în raporturile cu ceilalţi. *Acasă* înseamnă, deopotrivă, mămăliga sau cărţile din bibliotecă, scara blocului sau camera de baie, libertatea simţită în stradă, limba, trupul, florile din grădină sau păsările de la fereastra dormitorului. Acasă este locul care „îl menţine pe om prin furtunile cerului şi prin furtunile vieţii".

ACKNOWLEDGEMENT

Această lucrare este parțial susținută de Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POSDRU), finanțat din Fondul Social European şi de către Guvernul roman, cu numărul contractului POSDRU 80641.

SURSE

Melinescu, Gabriela, 2004, *Acasă printre străini*, traducere din limba suedeză şi note de Elena-Maria Morogan, Iaşi, Polirom.

Melinescu, Gabriela, 2002, 2003. 2004, 2008, 2010, *Jurnal suedez I-V*, Iaşi, Editura Polirom.

BIBLIOGRAFIE

Alexandrescu, Sorin, 2000, *Identități în ruptură. Mentalități românești postbelice*, Bucureşti, Editura Univers.

Anghelescu, Mircea, 2004, „Despre exilul literar" în *Revista 22*, nr. 724, ianuarie.

Bachelard, Gaston, 1999, *Pământul şi reveriile odihnei: eseu asupra imaginilor intimității*, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers.

Bachelard, Gaston, 2005, *Poetica spațiului*, Bucureşti, Editura Paralela 45.

Behring, Eva, 2001, *Scriitori români din exil 1945 – 1989*, Bucureşti, Editura Fundațiilor Culturale Române.

Călinescu, Matei, Vianu, Ion, 1998, *Amintiri în dialog. Memorii*, Iaşi, Editura Polirom.

Călinescu, Matei, 2005, *Un fel de jurnal (1973 -1981),* Iaşi, Editura Polirom.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1994, *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Bucureşti, Editura Artemis.

Christi, Aura, 2005, *Labirintul exilului*, ed. a II-a, prefață de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura Ideea Europeană.

Christi, Aura, 2006, *Banchetul de litere. Dialoguri...*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană.

Codrescu, Andrei, 1995, *Dispariția lui „afară". Un manifest al evadării*, Traducere din engleză de Ruxandra Vasilescu, prefață de Ioan Petru Culianu, Bucureşti, Editura Univers.

Doinaş, Ştefan Augustin,1998, „Între farsă şi destin" în *Secolul XX*, nr. 1-3.

Durand, Gilbert, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, prefață şi postfață de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers.

Eliade, Mircea, 1993, *Jurnal I (1941-1969)*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Eliade, Mircea, 2007, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Roquet*, traducere din franceză de Doina Cornea, Bucureşti, Humanitas.
Evseev, Ivan, 2001, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord.
Filimon, Eliza Claudia, 2011, „Heterotopia sau spaţiile alterităţii" în Pia Brânzeu (coord.), *Spaţiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri / heteroscopii*, Bucureşti, Editura Art.
Foucault, Michel, 2001, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963 – 1984)*, traducere de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc şi Sebastian Blaga, ediţie îngrijită de C. Mihali, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.
Frye, Northrop, 1972, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian si Mihai Spariosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura Univers.
Golding, Sue, 1997, *The Eight Technologies of Otherness,* Butler&Tanner, Frome, UK.
Holban, Ioan, 2007, *Literatura română subiectivă de la origini până în 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Iaşi, Editura Tipo Moldova.
Milani, Abbas, 2005, *Exile and Identity*, în http://stanford.edu/~amilani/downloads/exileidentity.pdf, consultat în 6.10.2011.
Pop, Ion (coord.), 2003, *Dicţionar analitic de opera literare româneşti, IV*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.
Urian, Tudorel, 2004, „Hoinăreală în timp" în *România literară*¸ nr. 29.
Vultur, Smaranda, 2005, „Despre suflet şi timp" în *Revista 22*, 10 martie.

PATRIA CA MIT RĂSTURNAT ÎN LIRICA SOCIALĂ A ANEI BLANDIANA

Viorel CHIRILĂ
Universitatea din Oradea

It is known that the evolution of Ana Blandiana's poems, one of the representative voices of '60 generation, from one point onwards opens itself to the social communist reality. From the volume *Stea de pradă* (1985) and continuing with *Arhitectura valurilor* (1990), *Soarele de apoi* (2000) up to *Refluxul sensurilor* (2004) the delicate poet of candour turns into the consciousness of the people and of history, into a witness who does not accept the evasion into fiction, presenting instead the aberrations and side-slips of the contingent. Far from being an occasional poetry, the social lyrics of the poet finds the aesthetic means to save historical data. Among poetic figures we study the homeland as an inverted myth. The article analyses the main phase of this poetic motif from the mentioned volumes: the alienated "home", the metaphor of "the rusty padlock", "the house in ruin", the country as a sarcastic inventory of reality, the "rats land", the space of the degraded language, the motif of "the vegetal people".

Keywords: lyrics, revolt, to unmask, homeland, inverted myth.

1. Introducere

Lirica poetei Ana Blandiana, una din vocile reprezentative ale generației de la 1960, de la un punct, se deschide spre realul social comunist, încetează să mai construiască spații lirice autarhice, tărâmuri imaginare senine (eros, somn, paradis vegetal, moarte, increat, angelism etc.), în care eul să-şi exercite forța vizionară sau să-şi particularizeze dilemele, propensiunile reflexive şi aspirațiile interioare. De la volumul *Stea de pradă* (1985) şi continuând cu *Arhitectura valurilor* (1990), *Soarele de apoi* (2000) până la *Refluxul sensurilor* (2004), delicata poetă a candorii se converteşte într-o conştiință a neamului şi a istoriei, într-un martor care nu mai acceptă evaziunea în ficțiune, refuzând să ignore aberațiile şi derapajele contingentului în care am fost şi suntem captivi. Asimilând o dimensiune definitorie a optzeciştilor, receptivitatea față de cotidian, poezia Anei Blandiana va evoca şi ea cotidianul într-o transcriere *sui generis*, fără a-i transgresa / destructura

imaginea definitiv în mit sau simbol, cum se întâmplase în volumele anterioare, din contră, imediatul e inserat într-un discurs subversiv cu numeroase semne de recunoaştere la vedere. Departe de a fi o poezie ocazională, lirica socială a poetei îşi găseşte mijloacele estetice pentru a se salva din efemerul presupus al datului istoric, iar între figurile poetice de rezistenţă şi definitorii ale acestui topos liric se numără şi *patria ca mit răsturnat*. Vom releva câteva din principalele ipostazieri ale acestui motiv poetic din volumele menţionate. Poezia revoltei susţine o continuă demascare a ordinii ingrate pe care puterea o impune victimelor. Noua ordine abuzivă, acest mit al patriei răsturnat este ipostaziat ca un „acasă" înstrăinat, ca metaforă a „lacătului ruginit", casă în paragină, inventar sarcastic al cotidianului, tărâm al şobolanilor, tragică cruciadă a copiilor nedoriţi, blestem al neisprăvirii, popor vegetal sau spaţiu al limbajului de lemn.

2. Un „acasă" înstrăinat

Solidaritatea cu vatra de acasă se alterează, sentimentul liniştitor de siguranţă şi certitudine că eul este într-o lume familiară, intimă, se destramă, rămâne doar o amintire în poezia *Acasă*[1]. Timpul relaţiei armonioase cu toposul autohton este rememorat cu nostalgie şi regret: „Era un timp când mă simţeam/ În trupul meu acasă,/ Ştiam locul fiecărui lucru –/ Fereastra în care răsare soarele/ Şi peretele dinspre nord". Spaţiul intim şi social era perceput ca prielnic fiinţării autentice, era definit prin ordine, era deschis luminii; familiarul „acasă" avea puncte cardinale certe. Semnificative erau şi sentimentele de siguranţa şi dor, izvorâte din relaţia cu locul fiinţării: „Nu-mi era niciodată urât, / Îmi găseam de dimineaţa/ Până seara de lucru,/ Iar dacă plecam undeva/ Abia aşteptam să mă-ntorc". Prezentul este definit printr-o dureroasă inaderenţă şi repulsie faţă de toposul autohton: „Acum de-atâta ordine mi-e silă/ Şi de ştiutulpederost mi-e somn". „Sila" invocată de poetă vizează excesul de centralism, de control al fiecărei acţiuni, care, în fond, face trimitere la absenţa libertăţii din epoca totalitară. Ineditul substantiv obţinut prin compunere, „ştiutulpederost", trimite la campaniile de îndoctrinare, prin care trebuiau memorate clişeele limbajului de lemn lansate de putere. Miticul „acasă" este răsturnat, din loc familiar, protector, acesta devine topos ostil, un fel de captivitate. Locul nu mai oferă sentimentul libertăţii, deşi pare a păstra o anume frumuseţe, ca mitul patriei înstrăinate din poeziile lui O. Goga: „Nu mai ţin minte când am fost adusă/ În încăperea prea frumoasă pentru mine./ Căutam pe cineva şi i-am rămas în loc?/ Sau poate-a fost o cursă/ În care-s prinsă încă? " Sugestiile textului merg spre ideea că patria e o „cursă" în care e prins un întreg popor. Ca univers al captivităţii, patria îşi pierde sensul, punctele cardinale, existenţa aici se goleşte de miez, eul nu-şi mai „găseşte de lucru" în ea, ca altădată, vieţuirea devine o aşteptare fără sens: „Aştept de mult şi am uitat pe cine…/ Oh, mi-e atât de frig în casa asta!/ Dac-aş

[1] Motivul poate fi regăsit în acelaşi volum şi în poemele: *Definiţie, Veşmânt, Singurătatea, Pasul, Atât de frig*.

pleca acum, ar fi de tot" (*Ochiul de greier*: 98-99). Aici chiar şi aşteptarea se contaminează de absurd, nu mai are obiect, la aceasta se adaugă teroarea tot mai acută a frigului, alt simbol al înstrăinării. De acum nimic nu mai reţine fiinţa în vatra natală, de aceea nu este exclusă nici chiar soluţia exilului tragic. Modelul figurării lui „acasă" ca spaţiu străin revine în *Soarele de apoi*; dacă în copilărie „Universul împrejmuit cu arbori/ Ca nişte gratii foşnitoare" conferea sens spaţiului şi timpului circumscris, mai târziu „acasă" se goleşte de sens: „Apoi/ Gratiile au devenit/ Propriile-mi coaste/ Împrejmuind acelaşi gol" (*Soarele de apoi*: 74). După 1989, critica literară admite că asemenea poeme se înscriu în ceea ce s-ar putea numi poezie politică, pentru că în imaginarul său, citit printre rânduri, se pot identifica „numeroase referinţe critice la realitatea morală a lumii în care am trăit", că sub imaginile naturii „sta pitită o sabie care tăia în carnea vie a peisajului social" (Manolescu 1990: 9).

3. Metafora „lacătului ruginit"

Patria este şi un topos al stagnării, unde devenirea este mimată sau trucată. Aceasta e reprezentată prin metafora lacătului ruginit, ce nu mai poate fi deschis, în *Topirea la rece* (*Arhitectura valurilor*: 16). În această ipostază a patriei ca mit răsturnat nu se întâmplă nimic esenţial, istoria stagnează de zeci de ani, noul nu are putere germinativă, conştiinţele lucide aşteaptă aproape utopic un semn al schimbării: „Decenii întregi aşteptând/ Întoarcerea cheii în broască". Patria anexată de comunism devine un topos al declinului moral şi axiologic, aşteptata „întoarcere a cheii" semnifică o utopică ieşire din dictatură, o deschidere spre libertate şi democraţie. Aşteptările sunt contrazise de evoluţiile realului, mecanismul social e tot mai rigid, insuportabil, iar patria e „Din ce în ce mai ruginită". Cei ce aşteaptă deschiderea o fac fără curajul de a comenta şi de a opta pentru un destin autentic. Aşteaptă în faţa simbolicei porţi încremenite: „Pândind-o decenii întregi/ Fără cuvinte,/ Fără destin".[2] Cele mai mici indicii de mişcare a cheii în „broasca ruginită" sunt prilej de speranţe şi ample dezbateri, patria pare a ieşi din stagnare. Aluziile trimit la micile încercări de deschidere promovate cu reticenţe de statul totalitar autohton:

> *Din când în când/ Părând că se mişcă puţin/ Şi atunci –/ Oh, împărţirea pe voci / După iluzia mişcării:/ Cei cărora li s-a părut/ Că s-a învârtit înainte,/ Cei cărora li s-a părut/ Că s-a învârtit înapoi/ Cei cărora chiar nemişcarea/ Li se pare un atu…*

[2] O situaţie similară întâlnim în povestirea *Amintiri din copilărie*, unde eroina ar trebui să aştepte la poarta unui labirint-bibliotecă, ipostazieri lirice ale motivului stagnării sau trucării realului sunt: *La celălalt capăt, Târziu, Cu faţa spre munţi* din volumul *Stea de pradă*.

O lume tragicomică, exasperată asistă la spectacol polemizând, evaluând semnele, citind sensul în care se mişcă patria: cei optimişti cred că aceasta se mişcă înainte, spre deschidere, cei sceptici văd semnele de regres, cei indulgenți consideră chiar stagnarea un beneficiu mai important decât „mairăul". Eul liric priveşte spectacolul în desfăşurare al acestei aşteptări himerice cu aceeaşi exasperare, dorind poate o intervenție radicală, care să destrame coşmarul: „Cine şi ce ar putea să oprească/ Himera?" Ar fi de aşteptat un eveniment care să spargă „lacătul ruginit" şi să pună capăt stagnării. Numai că realitatea nu se pliază pe dorințele victimelor, stagnarea continuă, rugina se adânceşte, corul de comentatori se agită, veacurile trec fără nicio ameliorare, fără semne de progres. Opoziția dintre orizontul de aşteptare şi realitatea stagnantă sporeşte tensiunea acestei înscenări simbolice, conjuncția adversativă marchează ruptura dintre cele două planuri: „Dar, nu,/ Numai înaintarea ruginii/ În inima fierului,/ Topirea la rece,/ Praful roşu înlocuind/ Moleculă cu moleculă zăvorul." Adâncirea „ruginii" în inima fierului, „praful roşu" nu sunt simboluri prea greu de descifrat pentru cei familiarizați cu cromatica şi simbolistica epocii. Patria e un „lacăt" tot mai ruginit, adică tot mai ideologizat şi autoritar, refractar în fața dorințelor de libertate. Umanitatea anexată de aparatul de stat e tot mai inertă, incapabilă de acțiune, consumându-se în vorbărie stearpă, reacție pe care poeta o ironizează şi o minimalizează chiar prin punerea în paranteze: „(Şi iarăşi corul de semne,/ Presupuneri, opinii:/ Într-un secol, în două,/ Într-un mileniu…)". Ultimul vers, încărcându-se de o ironie tragică, rezumă evoluția patriei în secolul care a trecut: *Istorie cu începetinitorul*.

4. O casă în paragină

Alteori patria este reprezentată printr-o casă veche, cu lemnul cariat, ieşită din dinamica istorică, simbolizând aceeaşi stagnare, cum se întâmplă în poezia *Drum*. Şi aici patria e o structură anacronică în care nu se întâmplă nimic semnificativ, din care răzbat doar semnele vechimii şi ale încremenirii. O patrie şubredă ce stă să se prăbuşească sub povara inerției, a lipsei de idei proaspete: „Grinzi de vechime curbe, oase/ Bătrâne-n carnea stinsă de sub var,/ Carii săpând tuneluri nisipoase/ În lemnul unui timp murdar". Stagnarea socială este mascată abil sub imagini ale vechimii materiale: „grinzile" curbate de vechime ce sprijină acoperişul, „oasele bătrâne", ascunse sub „carnea stinsă" a tencuielii, zeloşii „carii" cu „tunelurile" lor „nisipoase", „lemnul unui timp murdar". Sunt expresii ale învechirii sub acțiunea timpului, dar şi din lipsa unei energii resurecționale. Patria căzută-n paragină are „grinzile", adică elementele de structură, deformate, ceea ce ar putea reprezenta instituțiile esențiale, dar şi viziunea despre lume şi factorii de *ethnos*. „Carnea stinsă" ar putea reprezenta vitalitatea neamului, setea de libertate, ambele atrofiate tragic sub măsurile restrictive ale puterii dictatoriale. Imaginea unor „carii" ce sapă tuneluri în lemnul străvechi ne trimite cu gândul la exponenții puterii ce-şi aservesc şi profită de structurile statale, ei apar ca nişte paraziți ce se

îmbuibă nestingheriți din „lemnul" acesteia. „Timpul murdar" este prezentul anomic, pretinsa „epocă de aur" ce camuflează declinul patriei mitice. Descrierea alegorică continuă şi în strofa a doua cu alte detalii: „Şi streşini devenite moi de vreme,/ Nemaizburătăcite de lăstuni –/ Pe cine să dispreţuieşti când geme?/ Lipsa puterii cui să o răzbuni?" Fiecare vers aduce alte aspecte tragice ale declinului patriei mitice. Acoperişul şubred, „streşinile moi" o fac vulnerabilă în faţa „intemperiilor" ideologice ce se abat asupra ei, absenţa sau refuzul „lăstunilor" de a mai cuibări la streşina ei îi relevă aspectul neospitalier, neprietenos. Gemetele de suferinţă sunt evidente simptome ale crizei, chiar ale agoniei. Poeta acuză mai apoi „lipsa puterii" de a se salva, starea de sleire la care a fost adusă patria mitică. Forma interogativă a ultimelor două versuri are ca miză identificarea unui vinovat ce merită tot dispreţul şi răzbunarea noastră. Patria a devenit un tărâm ostil artei, aici poemele sunt strivite de buldozerul cenzurii, puterea ignoră dreptul artistului la exprimare liberă. Într-o explozie de indignare, poeta îşi cheamă semenii să reacţioneze protestând: „Cine ezită încă să străbată/ Singurul drum pe care-l mai avem,/ Când, prins sub roată de buldozer, iată,/ Se sparge ultimul poem// Ca o clepsidră neînstare/ Să mai prefacă suferinţa-n timp?" Arta ca formă a libertăţii, nu mai găseşte loc în această patrie în derivă, ea nu mai are dreptul de a transfigura „suferinţa" colectivă în „timp" estetic. Sub presiunea puterii pervertitoare, „ultimul poem" se goleşte de elanul contestator, luciditatea şi insurgenţa artistului sunt anihilate. În faţa „buldozerului" nivelator, arta e nevoită să cedeze, poemul trebuie să renunţe la subtilităţile şi strategiile sale estetice. În locul lui se impune ţipătul disperat, revolta, care să reclame reîntoarcerea la demnitate, revenirea la ordinea iniţială, repunând în drepturi mitul patriei eterne: „Un ţipăt putrezit de amânare/ Cerşind istorie în schimb…" (Ibidem: 18).

5. Un inventar sarcastic al cotidianului

Poemul *Totul*[3] (*La cules de îngeri*: 212) ne oferă o altă ipostază a mitului răsturnat al patriei, acesta este construit în manieră postmodernă, dintr-un amplu inventar/enumeraţie, în care se aglutinează entropic elementele realului prozaic comunist. Poemul demistifică imaginea paradisului promis de lozincile vremii, „epoca de aur" a patriei, proclamată de aparatul de propagandă a tiranului. De aceea în text nu găsim nicio idealizare sau proiecţie în inefabil care să scoată obiectele poetice din efemer. Poemul e un recipient lacom în care-şi dau întâlnire

[3] În decembrie 1984, revista *Amfiteatru* îi publică Anei Blandiana patru poezii definitorii pentru lirica ieşirii în agora: *Eu cred*, *Cruciada copiilor*, *Noi, plantele* (ulterior intitulată *Delimitări*) şi *Totul.* Grupajul va fi reluat în culegerile de după 1989 sub titlul *Revista „Amfiteatru" 1984*. Cele patru texte se înrudesc prin atitudinea deschis protestatară faţă de realităţile epocii ceauşiste. Revolta poetei vizează apatia generalizată, drama naşterile nedorite, neputinţa de a evada din infernul autohton.

într-o avalanşă ameţitoare emblemele realului ceauşist. Elementele ce populează acest univers destructurat vin dinspre orizonturi foarte diverse, într-o ordine aleatorie, pentru a sugera haosul din viaţa socială. Fiecare evocă secvenţe unanim cunoscute marelui public din infernul supravieţuirii zilnice. Inventarul sarcastic al poetei rezumă un peisaj social tragic, degradarea umană, societatea redusă la condiţia de populaţie hăituită şi manipulată prin înfometare. Instantaneele culese de pretutindeni relevă spectrul foametei, mizeria, limbajul de lemn, fanfaronada, festivismul de paradă, mistificarea realităţii. Realul e privit prin ochii omului comun, exasperat de discrepanţa dintre ceea ce aşteaptă de la viaţă şi ceea ce i se oferă. Mostrele de real aparţin spaţiului public, sunt receptate vizual sau auditiv, derizoriul lor demascând situaţii insuportabile. Vraiştea interioară şi exterioară e sugerată în primele două versuri: „Frunze, cuvinte, lacrimi,/ cutii de chibrituri, pisici", unde „cuvintele" disparate, încărcate de deznădejde şi „lacrimile" definesc dezordinea interioară, iar noianul de frunze uscate, „cutiile de chibrituri" aruncate pe jos, „pisicile" abandonate ce se prăsesc prin subsoluri ţin de declinul peisajului exterior. Disfuncţionalităţile mecanismului social sunt sugerate prin versul: „tramvaie câteodată, cozi la făină". Poeta arată cu degetul faptul că paradisul comunist este departe de asigura un minim de confort, de viaţă civilizată cetăţenilor săi. Când e nevoie de a sugera absenţa conţinutului, golirea de substanţă, deformarea adevărului, alăturările devin mai subtile: „gărgăriţe, sticle goale, discursuri,/ imagini lungite la televizor,/ gândaci de Colorado, benzină". Penuria de bunuri elementare e sugerată prin „gărgăriţele" ce golesc conţinutul boabei de grâu sau „sticlele goale" purtate în sacoşe, lipsa benzinei. Puse în acelaşi context, „discursurile" publice nu pot fi decât la fel de goale de adevăr. Imaginile ce pot fi „lungite" sau comprimate de ecranul televizoarelor trimit spre aceeaşi strategie de ajustare a adevărului difuzat prin media. „Gândacul de Colorado" sosit în anii `60 de peste Atlantic, e un simbol ironic al coruptului capitalism american, dar şi al eşecului comunist în încercarea de a supune natura. Ironicul bazar al poetei include aluzii la festivităţile triumfaliste legate de cultul personalităţii: „steguleţe, portrete cunoscute". Atenţia poporului era distrasă de la nevoile zilnice prin valorificarea propagandistică a unor succese sportive vremelnice: *Cupa Campionilor Europeni*. În goana zilnică după cele necesare subzistenţei se amestecă elementele domeniului culinar, ce se găseau tot mai rar pe piaţă, cu celelalte nevoi: „maşini cu butelii, mere refuzate la export,/ ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe". Sosirea „maşinii cu butelii" sau a „merelor refuzate la export" era un fel de sărbătoare pentru cei ce aşteptau zile în şir pe la cozi să mai prindă ceva. „Ziarele" nu stârneau niciun interes, intoxicate fiind de propaganda oficială, bătălia adevărată se ducea pentru a obţine câteva „franzele" sau un litru de „ulei", fie şi în amestec cu soia. E incriminat şi faptul că mulţimea era folosită ca masă de manevră, era dusă cu forţa să întâmpine şi să-şi exprime bucuria „la aeroport" , cu „garoafe" şi „steguleţe" în mână, la sosirea oaspeţilor. Întors în familie, omul epocii de aur reîncepe goana după de-ale gurii: „cico, batoane,/ Salam Bucureşti, iaurt dietetic,/ … ouă de

Crevedia". Unele mărfuri ajunseseră de lux şi obiect de contrabandă. Domeniul acestui comerţ ilicit e sugerat prin imaginea „ţigăncilor cu kenturi". Orizontul spiritual în declin al oamenilor este sugerat prin limitarea informării, individul masificat se hrăneşte doar cu „zvonuri" şi „serialul de sâmbătă seara". Chiar dacă are iluzia că se relaxează la o „cafea cu înlocuitori", în realitate este supus unui bombardament propagandistic alienant, din care nu lipsesc: „lupta popoarelor pentru pace, coruri,/ producţia la hectar, Gerovital, aniversări". De pretutindeni este asaltat de slogane ce-i dau iluzia că e implicat în eroica luptă pentru apărarea păcii terestre, i se servesc „coruri" patriotice şi revoluţionare pentru ridicarea moralului, i se demonstrează superioritatea socialismului prin procente trucate privind *producţia la hectar*, invenţii cu proprietăţi mitice, festivisme ieftine obţinute prin falsificarea istoriei. Între două *aniversări*, omul muncii aleargă după un *compot bulgăresc*, apoi e convocat la simulacre de democraţie, cum era *adunarea oamenilor muncii*. După înălţătoarele luări de cuvânt prin adunări care nu spuneau şi nu schimbau nimic, se împărtăşesc din *vinul de regiune superior*, tinerii fascinaţi de exoticul Occident, visează la o pereche de „adidaşi". Pe la colţuri se spun „bancuri", chiar dacă securiştii în civil, *băieţii de pe Calea Victoriei*, trag cu urechea şi simpla lor prezenţă stârneşte teroarea. O culme a cinismului propagandistic: deşi flămânzi şi disperaţi, oamenii trebuiau să cânte şi să danseze în cadrul *Cântării României*. Textul dezvăluie hărţuirea halucinantă a poporului prin tot felul de solicitări şi privaţiuni care să-i anihileze luciditatea, înţelegerea propriei condiţii de victimă şi a faptului că societatea a devenit pentru el o închisoare. Extrem de concentrată, concluzia poemului este deconcertantă: *Totul*; ea sugerează faptul că la atât se reduce viaţa unui popor alienat prin propagandă şi captiv într-un stat totalitar, acestea sunt toate bucuriile şi împlinirile aduse de comunism. „Poporului vegetal" i se oferă acest precar bilanţ pentru că nu poate spune nu, nu are energia de a refuza mistificările şi umilinţele puterii. Cum observa şi criticul Cornel Moraru, revolta devine starea de spirit definitorie a liricii blandiene: „Starea de spirit dominantă este, cu puţine excepţii, revolta împotriva a tot ce ne mutilează fiinţa. E drept, o revoltă exprimată încă printre rânduri, dar totul are un sens precis prin vehemenţa lui" (Moraru 1990: 6).

6. Ipostazierea sordidului

Alteori peisajul patriei mitice capătă dimensiuni groteşti, e invadat de şobolani sau viermi flămânzi, înfruptându-se sau în căutare de pradă. Foamea animalică, gunoaiele, subteranele oraşelor, frigul configurează o lume de coşmar, ce agresează ochiul la fiecare pas. Sugestiv în acest sens este poemul *Tablou* (*Arhitectura valurilor*: 19) ce surprinde un grup de şobolani înfometaţi ieşiţi în stradă. Textul evoluează de la simpla notaţie a realului spre conturarea unui simbol caricatural. Privirea oripilată a eului liric înregistrează mai întâi, la rece, faptul în sine: „Şase sau şapte/ Cu boturile încleştate/ În aceeaşi pradă,/ Cu trupurile

prelungite/ De cozi halucinant/ Aşezate radial/ Pe asfalt". Ulterior, discursul se încarcă de ironie, realul imund e corelat cu diverse simboluri mitice pentru a sublinia discrepanța: „Formaseră un soare/ Cu raze groase, tremurătoare,/ Răsărite din canal". Miracolul solar evocat cu fascinație în alte poeme este parodiat în acest simbol al mizeriei. Textul propune o patrie fără transcendență, desacralizată, vegheată de un „Soare de şobolani/ Pe un cer de asfalt". Miracolul e substituit prin astfel de spectacole ale grotescului, ce stimulează verva asociativă şi ironia poetei. În mitologia răsturnată, imaginată de poetă, noul „soare de şobolani" are chiar şi un corespondent divin, grupul de şobolani înfometați e numit cu sarcasm: „un Apolo al gunoaielor". Acest astru al mizeriei sugerează tragica degradare a existenței sociale, o animalizare a ființei, o existență de subterană. Grupul de şobolani devine emblema unui timp jalnic: „viitor/ Astru cu blană pentru alt/ Ev de subsoluri şi rigole/ Scurse spre ziua de apoi". Timpul marcat de soarele-caricatură nu poate fi decât un timp apocaliptic, un nou „ev de subsoluri şi rigole" ce comunică nemediat cu „ziua de apoi". Ciorchinele de şobolani întreține verva sarcastică a poetei, hidoasa apariție e numită: „Zeu rozător/ Hulpav din ani/ Cu-aureole/ De gunoi…". Mitizarea ironică („zeu rozător", „aureole de gunoi") relevă repulsia poetei în fața realului degradat, mai ales că noul zeu nu se înfruptă din bunuri materiale, ci se hrăneşte cu anii şi destinele noastre.

Invazia vermicolă este configurată într-un tablou la fel de halucinant intitulat *Viermi călători*, din acelaşi volum. Aceasta pare inspirată de tragicele dislocări urbane, în care nu erau cruțate nici vechile cimitire, pentru a se ridica noile ghetouri proletare. Imixtiunea brutală a puterii care nu ezită a tulbura somnul de veci al strămoşilor oripilează sensibilitatea poetei, determinând-o să protesteze prin acest tablou de coşmar. Proiecția vizionară, cu origine în macabrul simbolist, se distinge mai întâi prin dinamism; tulburați din existența lor subterană, viermii invadează spațiul cotidian, în căutarea unor noi tărâmuri ale morții: „Viermi călători, înaripați, pe roate,/ Viermi cărora li s-a repartizat/ Un cimitir mai nou/ Şi mai modern". „Viermii" simbolici sunt un factor destructiv, o întruchipare a neantului, dar şi instrumente ale puterii. Dislocarea osemintelor din vechile cimitire pare o barbarie incredibilă, pe care indignarea poetei o asociază patetic cu revelația lugubrului. Agresiunea puterii atinge iraționalul atunci când amputează nu numai prezentul celor vii, ci şi eternitatea strămoşilor. Imaginea mitică a acestora se destramă brutal pentru a revela organicul în simbolică descompunere: „Valuri de viermi,/ Cadavre vechi mutate/ În mai ambigua eternitate/ A unui secularizat infern". Prezentul definit ca „secularizat infern" este o altă imagine a realului pervertit de instanța socială opresivă, ce acționează mereu în direcția desacralizării lumii. Macabrul devine un laitmotiv ce demască şi subliniază actul blasfemator, tulburarea eternității înaintaşilor: „Valuri de viermi/ Migrând în cripte noi,/ Viermi călători/ Spre ziua de apoi". „Viermii" sunt un simbol al morții în eternă expansiune, deschid şi cuceresc noi teritorii, anunță sfârşitul. Se multiplică halucinant, anexând şi alte specii, până şi peştii se metamorfozează, în acest

prezent pervertit al patriei, în viermi: „În timp ce-n viitorul lac, mai fermi,/ Peştii vor învăța să fie viermi” (Ibidem: 22). Tabloul macabru evocat de poetă este în esența sa o formă de revoltă împotriva realului destructurat şi desacralizat cu brutalitate de o putere abuzivă, care nu mai respectă nici liniştea înaintaşilor.

Realul imund, grotescul şi haosul autohton sunt reluate şi în volumele mai recente ale poetei, un exemplu ar putea fi poemul *Ziar* din *Refluxul sensurilor*[4]. Viziunea propusă despre realul autohton de azi este sumbră, politicianismul macină energiile, pângăreşte conştiințele, țara-i un „stârv”, iar combatanții nişte „viermi”. Textul emană dintr-o imensă repulsie, se dezvoltă în marginile pamfletului. Debutează cu o clară delimitare a politicianismului meschin de autentica luptă bazată pe principii: „Duşmani dac-ar fi într-o luptă,/ Dar nu-i decât goană spre vârf –/ Semping laolaltă, se-nfruntă/ Şi-s vii precum viermii în stârv” Politicianismul este „cancerul” ce epuizează energiile neamului şi face imposibil orice progres. Goana „spre vârf” e susținută de cel mai josnic egoism, de foamea de a se înfrupta din „stârv”. Tragedia victimei este surprinsă cu aceeaşi indignare, țara e vie în măsura avansării cangrenei care o sleieşte de energii: „Şi țara e vie la rându-i/ De cancerul care-o devoră.” De observat că epitetul „vie”, ca semn al autenticității, are sens ironic, pentru că aici totul este simulare a vieții şi normalității. Societatea este un organism bolnav ce mimează tragic semnele vieții. Politicienii sunt „vii” prin foamea care-i împinge deasupra mulțimii, spre „stârv”, iar țara e „vie” prin răul care o macină. Prin urmare „viu” e doar răul şi agenții săi. Spiritul ordonator al conştiinței poetice intervine pentru a delimita şi salva pe cei inocenți de invazia imundului. Divinitatea e invocată să-i apere măcar vremelnic de corupția ce se extinde: „O, Doamne, încearcă să-i mântui/ Pe cei oneşti măcar o oră!” Numărul celor inocenți e tot mai redus, mai ales că nici divinitatea nu poate să-i apere de expansiunea răului, ar putea cel mult să le asculte durerea, transfigurată în poezie: „Nu te speria, nu sunt mulți,/ Încearcă măcar să-i asculți/ Dacă nu poți să îi scapi”. Aici chiar şi „copiii” sfârşesc prin a se contamina de ticăloşia adulților, nu pot rămâne „neticăloşi” la trecerea în noua vârstă, cum nu poate scăpa marea neinfestată de crabi. Sunt prea „slabi” ca să reziste tentațiilor maculante ale puterii: „Neticăloşi, fiindcă slabi,/ Copii dizolvați în adulți,/ Mare-ncâlcită de crabi…” (*Refluxul sensurilor*: 98). Patria e un tărâm fără viitor pentru că până şi copiii cad pradă realului alterator, ei sunt marea „încâlcită” de invazia crabilor, simbolul maculării[5].

7. Cruciada copiilor nedoriți

Patria se identifică şi cu tragica cruciadă a copiilor nedoriți. Al treilea poem apărut în revista *Amfiteatru* – 1984, *Cruciada copiilor* era inspirat din realitatea şi

[4] Alte ipostazieri ale haosului autohton sunt: *Selecție, O catedrală de lână, Rezervație, Câteva puncte, Mâzgă, Plajă.*

[5] Sordidul, decrepitudinea, amarul se regăsesc în *Ocean, Un proiect, Gong, Vis, Piața Buzeşti* din *Soarele de apoi*.

mai monstruoasă, aceea a naşterilor obligatorii la care erau condamnate femeile din epoca ceauşistă. Poeta adoptă aici perspectiva martorului rece, exterior, care percepe fenomenul şi-i surprinde dimensiunea tragic-grotescă. Făcând abstracție de morala creştină, poeta surprinde absurdul impus de puterea tiranică la nivelul condiției umane, prin drama copiilor condamnați să vină pe lume şi a mamelor „neîntrebate", obligate la calvarul unor naşteri nedorite. Poeta acuză aceste abuzuri concepând teribila viziune a poporului de fetuşi ce înaintează prin trupurile materne spre viață. Fetuşi şi mame fac parte dintr-un proiect absurd şi inuman în care ființa are valoarea unui număr. Puterea demonică îşi exercită autoritatea asupra celor mai intime legități ale biologiei, îngrădind viața, punând maternitatea în cătuşe. Recunoaştem în strategiile autoarei motivul increatului multiplicat halucinant, golit de sacralitate: „Un întreg popor/ Nenăscut încă/ Dar condamnat la naştere". Fetuşii ajung să închipuie o adevărată armată de cruciați ce mărşăluiesc spre lumină fără să înțeleagă cu ce scop: „Fetus lângă fetus,/ Un întreg popor/ Care n-aude, nu vede, nu înțelege". Cruciada copiilor nu vine să purifice lumea, nu instituie candoarea în locul atâtor pângăriri. Făpturile inocente ale copiilor din imaginarul mistic medieval, sugerate de titlu, nu mai pot salva simbolicul centru al lumii căzut în barbarie. Din contră, invazia de fetuşi sporeşte calvarul, suita suferințelor, drama maternității. La polul opus sunt victimele, mamele cu trupurile devastate de pruncii deveniți inamici neiertători. Supliciul maternității rezultă din detalii semnificative: „Dar înaintează/ Prin trupuri zvârcolite de femei,/ Prin sânge de mame/ Neîntrebate" (*La cules de îngeri*: 204). Dimensiunea tragediei e sugerată prin neputința mamelor de a opta, de a se opune legităților biologice, folosite împotriva lor; intrate în ciclul fertilității, ele sunt doar un câmp de luptă, un spațiu de afirmare a poporului de fetuşi ce nu aud, nu văd, nu înțeleg suferințele lumii spre care se grăbesc, nici ale mamelor care îi poartă în trupurile lor. Fetuşii sunt un fel de invadatori insensibili, a căror unică funcție este înaintarea, indiferent de sacrificii, spre lumină. Sub tălpile lor se zvârcolesc trupuri însângerate de mame, ei nu pot înțelege răul pe care îl produc. Setea lor de viață este folosită chiar împotriva mamelor ce se jertfesc pentru ei.

Tema va fi reluată în poezia *Gemenii*, prin monologul asumat al unui fetus ce-şi conştientizează condiția. Perspectiva din care este percepută lumea este şocantă, eul liric descrie interiorul matern ca un „uter al spaimei", făpturile „gemenilor" ce se plămădesc aici sunt captive în „aceeaşi celulă", copiii spaimei percep alarmați procesele anatomice din jurul lor. Structurile anatomice materne țin loc de natură, decorul carnal devine prima imagine a lumii. Antropogeneza nu mai e o apoteoză a creației, ci o legitate monstruoasă. Pacea increatului nu mai este o atemporală şi armonioasă ordine paradisiacă. Drama umană începe chiar din pântecul matern, de la plămădirea firavă a fetusului, spaima lumii de afară se resimte chiar şi aici, groaza mamei obligate să nască împotriva voinței sale devine esența lumii în care fătul se trezeşte: „Gemeni în uterul spaimei,/ Locuitori ai aceleiaşi celule,/ Orbi şi muți/ În bezna sonorizată sălbatec/ Numai de pulsul

hrănitor". Spaima existențială transformă paradisul matern în infern, iar devenirea proprie este o halucinantă luptă de emancipare din speciile inferioare: „Smulgându-ne din nevertebrate,/ Din peşti şi din păsări, din fiare,/ Ca să ne poată naşte/ După chipul şi asemănarea Ei". Patria este acum o maică-spaimă ce îşi hrăneşte fătul cu propria substanță, îl modelează după propriul „chip". Coşmarul comunist este fixat memorabil în această imagine a maternității răsturnate, variantă a temei universale a lumii pe dos. Paradisiaca ordine inițială din pântecul matern, evocată de alți poeți, are în evocarea poetei semnificația unei condamnări: „Fără drept de apel/ condamnați la naştere". Legitățile biologicului nu sunt un privilegiu, în fața lor eul se simte vulnerabil, împins fără voie spre un viitor nedorit: „Singuri şi neputincioşi în fața/ Creşterii noastre-nvelite/ În trupul ei crescător/ Ca-ntr-un mormânt ce dospeşte viața viitoare". Trupul matern ce le impune devenirea nedorită, protecția aparentă, dubla „creştere" a fătului şi a burții materne, asemănarea cu „un mormânt" sunt imagini ce demitizează maternitatea, dar şi lumile ce-şi asumă merite în acest sens. Imaginea finală, cu rol de concluzie, aduce în fața cititorului un cuplu aruncat într-un topos al spaimei, emblematică pentru condiția intelectualului în România ceauşistă: „Noi doi,/ Gemeni în uterul spaimei" (*Stea de pradă*: 11).

8. Veşnica ruină

Patria se identifică şi cu veşnica ruină[6], construcția ce nu se mai împlineşte, figurată ca tragică „arhitectură-n mişcare" în poemul *Fără nume (I)*. Ruină programată se identifică la noi cu destinul urzit de instanțe nefaste. E un fel de a ne mistifica istoria şi răul pe care-l trăim, pentru a le face cât de cât acceptabile: „Destin rostit de-o ursitoare/ Întârziată, jignită,/ Urându-ne pentru/ Darurile prea multe/ Pe care ni le-au dat celelalte". Perspectiva mitică pune în relație răul derivat din voința şi ura ursitoarei cu binele şi „darurile", care nu pot fi decât abundente, oferite de alte ursitoare mai generoase. Răul menit de ursitoarea jignită devine, în această logică, cauza tuturor întâmplărilor şi evenimentelor nefavorabile ce se abat peste noi în chip de istorie. Destinul nefast este întrupat în figura tiranului, singurul şi vinovatul „Constructor/ Al infernului nostru particular". Prin acest destin infernal aspirațiile noastre se anulează reciproc, lumina şi întunericul sunt într-o dispută perpetuă: „Se anulează între ele la nesfârşit/ Şi nu obosesc,/ Şi nu se dau bătute". Suntem condamnați la un consum inutil de energii, care face imposibilă avansarea, progresul material şi spiritual: „Încât nici mănăstirea,/ Nici ruina ei/ Nu se pot încheia vreodată". Recunoaştem în această imagine „blestemul neisprăvirii", condiția sisifică a omului autohton, evocată şi în proza sa, condamnat, cu fiecare generație, să reia totul de la început. Blestemul nu dă şansă ieşirii din faza inițială, pentru că „ruina" se insinuează, nu se ştie de ce, în procesul constructiv şi anulează eforturile predecesorilor. Răul este arhitectul invizibil al modelului nostru

[6] Metafora centrală din volumul *Arhitectura valurilor* este acest tragic efort ascensional ce pare sortit veşnicului eşec.

existențial: „Arhitect de valuri/ Înălțate mereu/ Şi mereu năruindu-se/ Ca s-o poată lua de la capăt”. Un destin sinuos, sugerat de jocul infinit al valurilor, lipsit de finalitate, care nu cunoaşte desăvârşirea. Cinicul tiran[7] e numit ironic, în termeni de baladă, folosind intertextualitatea parodică: „Meşter mare/ Întrecându-i pe ceilalți/ Nu prin ştiința,/ Ci prin exasperarea de a zidi”. Figurația poetică lasă să subînțelegem că tiranul şi destinul se suprapun până la identificare, instanța care dictează nu este un geniu vizionar, ci un impostor: „Zburător cu aripi de şindrilă/ De două ori victimă/ A operei sale;/ Blestem/ În zidul de litere-al căruia/ E închis un popor” (*Arhitectura valurilor*: 33). Finalul pune semnul egalității între tiran şi blestemul ursitoarei, în miezul căruia este jertfit neamul românesc. Poeta polemizează şi demistifică astfel imaginea paradisului comunist, reconfigurează realul anilor `80 în acest destin blestemat, ce ne-a transformat viața într-un „infern particular”. Vorbind despre *Arhitectura valurilor*, criticul Ioan Moldovan sublinia că în ciuda angajamentului etic indenegabil, „poemul Anei Blandiana nu e lipsit niciodată de o treaptă simbolică menită să-l propulseze dincolo de referentul imediat spre un câmp de semnificații trans-individuale” (Moldovan 1990: 4). Spectacolul trudei fără finalitate, blestemul neisprăvirii, istoria ce nu mai oferă nicio împlinire împing ființa spre exasperare: „Exasperarea de-a curge/ Spre nimic şi spre nimeni,/ Cum curge sângele din rană,/ Am învățat-o-n lungi istorii/ Domesticite de neant”. Toposul autohton proiectat în fabulos, în ciuda belşugului, a ajuns un tărâm al zădărniciei: „Acolo unde munții lumii/ Se bat în capete şi râuri/ De lapte şi de miere pier/ Zadarnic şi exorbitant” (*Arhitectura valurilor*: 39).

Patria ca infern cotidian, ca veşnică ruină ce îşi cere jertfa pentru a putea fi oprită, revine în poeme de o dramatică vibrație, aşa cum e poezia *Baladă*, piesa cu care se încheie volumul. Tonul de lamentație, reluarea scenariului din balada populară, situația-limită în care eul se proiectează, perspectiva zădărniciei, soluția sacrificiului de sine constituie elementele definitorii ale unei viziuni poetice active în fața răului. Poezia este o discretă invitație la implicare în lupta cu realul de coşmar din jur. Începutul este direct, provocator, conturează situația-limită, nu mai este nimeni care să se opună răului prin sacrificiul său exemplar: „N-am altă Ană,/ Mă zidesc pe mine”. Metaforica autozidire pentru a pune capăt „arhitecturii” fluide, în veşnică surpare, nu e numai un simbol al actului sacrificial, ci expresie subversivă a implicării, a ieşirii din aşteptare sau inerție. Are valoarea unei intrări în luptă cu răul devenit tot mai insuportabil. Sacrificiul suprem e însoțit de îndoieli, conştiința lirică nu e sigură că gestul său e suficient pentru a pune capăt dezastrului. În balada populară exista un garant: vocea transcendentă, pentru ca jertfa să-şi producă efectul, să pună capăt eşecurilor. În noul context nu mai există nicio certitudine în acest sens, dacă nu se surpă de la sine, zidul poate fi năruit de intervenția arbitrară a puterii. Suntem într-un context fără reguli, sentimentul nesiguranței pândeşte de pretutindeni: „Dar cine-mi poate spune că-i destul,/ Când

[7] O ironică expediție prin craniul tiranului este imaginată în poemul *Despot* din volumul *Refluxul sensurilor.*

zidul nu se surpă de la sine,/ Ci-mpins de-o toană/ De buldozer somnambul/ Înaintând de-a valma prin coşmar". În ciuda incertitudinii, eul se înverşunează să oprească ruina, zidind neîntrerupt, zile la rând. Dar rezultatul muncii sale nu e încurajator, ceea ce iese din mâinile sale este de asemenea o structură lichidă, iluzorie, inconsistentă: „Şi iar zidesc/ Cum aş zidi un val,/ A doua zi iar,/ A treia zi iar,/ A patra zi iar,/ O mănăstire pururi lichidă/ Sortită să se năruie la mal". Noul edificiu ridicat prin truda poetei e „o mănăstire pururea lichidă", adică o structură construită din cuvinte, un corp sonor, care este poate chiar poezia. O poezie subversivă ce se opune prin mesaj stării de lucruri, coşmarului cotidian. Implicarea în social înseamnă pentru poetă un demers poetic şi moral, un fel de a protesta prin mijloace literare. E un protest sisific, fără orizontul cert al salvării, o datorie de conştiinţă asumată cu înverşunare: „Şi iar zidesc,/ O, var/ Şi cărămidă/ Şi, fără de prihană,/ O făptură,/ Ca armătură/ Visului infam". În această acțiune autosacrificială recunoaştem un regret al irosirii de sine într-un exercițiu poetic, probabil, credea poeta, fără sorți de izbândă, din perspectivă estetică. Lirica apăsat socială riscă să eşueze în ocazional, fiind legată de un context prea efemer, aceasta s-ar putea perima odată cu referențialul. Nu e cazul elegiilor şi lamentațiilor blandiene, acestea abordează realul de coşmar comunist de pe o platformă mitico-poetică şi estetică incontestabilă, iar textele îşi păstrează prospețimea şi forța de emoționare intacte. Chiar dacă textul trădează anumite îndoieli, ele nu se confirmă, monologul liric rămâne profund ancorat în drama noastră socială şi morală, iar eul liric se zbate s-o pună în lumină. „Poeta îşi sesizează cu modestie filozofică statutul de parte dintr-un întreg. Ea se consideră o entitate totdeauna complementară, iar acest destin şi-l suportă cu seninătate", observa criticul Alex Ştefănescu (Ştefănescu 2000: 4). Exemplul propriu devine „armătura" unui proiect de salvare ce s-ar cere multiplicat. Poeta face primul pas renunțând la ego-ul propriu pentru a salva lumea aflată în declin: „N-am altă Ană/ Şi pe mine chiar/ Din ce în ce mai rar/ Mă am" (*Arhitectura valurilor*: 87). Această înstrăinare de sine, cu trimitere şi la orizontul poetic propriu, clamată cu îndurerare, dă sacrificiului o notă tragică. Critica a subliniat faptul că poeta preferă „jertfa în locul agoniei treptate. (…) Suferă şi se revoltă, iar revolta în planul spiritului – intensifică suferința" (Moraru 1990: 6).

9. Metafora poporului vegetal

Patria e locuită de un popor vegetal, înclinat să boicoteze istoria, să ignore metamorfozele răului, să aştepte sau să se refugieze în somnul-laşitate[8]. Metafora poporului vegetal e configurată din unghiul amar-ironic al victimei care îşi mărturiseşte neputințele sau al martorului indignat de imobilismul victimelor. Poezia revoltei se îndreaptă cu justificată atenție şi spre victime, cărora încearcă să

[8] Tergiversarea, eschiva în fața răului se regăsesc în poemele: *Molecule de calciu, Arta de a muri, A lovi, Fără un gest.*

le definească statutul existențial, măreția sau decadența. La acest nivel se pot reține mai multe categorii de poeme, unele dojenitoare, cum sunt cele consacrate metaforei poporului vegetal, somnului vinovat sau blestemului lașității, altele mai compasionale, cum sunt cele care evocă paroxismul suferinței. Primul text din grupajul disident, apărut în revista *Amfiteatru* din 1984 și care a determinat interdicția dreptului de a mai publica al poetei, intitulat *Eu cred*, pune în circulație o metaforă ce a făcut carieră, aceea a „poporului vegetal", incapabil de revoltă împotriva răului. Folosind perspectiva subiectivă a unei autoportretizări lipsite de idealisme ieftine, pe un ton ce nu mai acceptă mistificarea, poeta rostește, ca la un moment de bilanț tragic, câteva adevăruri zguduitoare. Polemizând cu lirica idilic patriotardă ce cultiva mitul unui popor eroic, cu origini în epoca romantică, poeta ține să șocheze conștiința cititorului contemporan prin enunțuri ce răstoarnă vechile clișee ale imaginii de sine ale neamului. Enunțul poetic alternează afirmația cu caracter sentențios cu interogația, pe post de argument, ce nu admite nicio replică. Se configurează astfel un punct de vedere personal, ce se unicizează prin ineditul ideilor, despre neamul românesc. Primul enunț șochează cititorul prin faptul că ne scoate din categoria popoarelor eroice, atribuindu-ne un specific apropiat de regnul vegetal: „Eu cred că suntem un popor vegetal". Aceasta este metafora centrală a textului, ce se întregește prin semnificațiile aduse de celelalte enunțuri poetice, cu valoare de argumente lirice. Primul semn al naturii noastre „vegetale" este „liniștea" cu care fiecare generație își așteaptă ieșirea de pe scena istoriei: „De unde altfel liniștea/ În care așteptăm desfrunzirea?" Nemulțumirea poetei derivă din spectacolul aproape vegetal al declinului nostru, pe care poeta îl asimilează amar-ironic peisajului autumnal. Un alt argument ar fi – ceea ce poeta numește eufemistic – „curajul" de a ne dărui inacțiunii, adică „somnului", pe care-l invocau și poeții pașoptiști. Ar fi vorba de o ciudată lașitate sau inconștiență ce ne sustrage istoriei în speranța că astfel vom supraviețui răului. Aspectul interogativ al enunțului sporește caracterul polemic al opiniei lirice: „De unde curajul/ De a ne da drumul pe toboganul somnului/ Până aproape de moarte,/ Cu siguranța/ Că vom mai fi în stare să ne naștem/ Din nou?" În spațiul argumentației lirice, dovezile invocate: „liniștea", „curajul", „siguranța" sunt și capete de acuzare, vinovății ce nu onorează. În dosul lor poeta descifrează o vinovată lipsă de demnitate, lipsa unei veritabile forțe vitale prin care să înfruntăm răul. Conduita „vegetală" pe scena istoriei este în esență o infirmitate, ea derivă dintr-un deficit moral inacceptabil, pentru intransigentul punct de vedere al poetei. Răul ar trebui înfruntat cu tot curajul, cu tot eroismul de care românii din perioada ceaușistă nu mai erau capabili. Poezia se încheie cu imaginea unui popor devitalizat, incapabil de revoltă: „Eu cred că suntem un popor vegetal –/ Cine-a văzut vreodată/ Un copac revoltându-se?" (*La cules de îngeri*: 204). Imaginea finală, copacul incapabil să protesteze, concentrează în ea toată deznădejdea și indignarea poetei în fața exageratei răbdări etnice în fața răului. Avertismentul poetei capătă conotații tragice: lipsa de speranță și neputința condamnă „poporul vegetal" la o iminentă dispariție. Jocul cu istoria,

datul pe „toboganul somnului” implică riscuri incomensurabile. Printre rânduri se naşte sugestia necesităţii unei noi abordări: asumarea revoltei. Poeta provoacă destinul pentru a produce un miracol, crede că e posibil să vedem într-o zi chiar şi „un copac revoltându-se”. În acelaşi registru al reproşurilor lirice adresate neamului se înscrie şi al patrulea text din revista amintită, *Noi, plantele*, reintitulată ulterior *Delimitări*. Primul titlu instituia viziunea ironic-amară asupra destinului românesc în istorie. Eul liric se solidariza cu acest neam vegetal prin integrarea în colectivitatea presupusă de pluralul „noi”. Al doilea titlu, mai abstract, propune o viziune resemnat ironică asupra capacităţii de a distinge între diversele înjosiri de ordin existenţial, impuse de infernului istoric. Cele trei secvenţe lirice vor releva faptul că eventualele „delimitări” între diversele nenorociri rezervate neamului vegetal de o istorie cinică sunt de-a dreptul derizorii. În primul vers eul liric îşi instituie identitatea: *Noi, plantele…* Vocea lirică vorbeşte de data aceasta în numele unor „plante” pur şi simplu. Acest „noi” nu se mai revendică de la condiţia umană, amintirea trecutului uman a fost uitată. Identitatea vegetală nu e o mască de împrumut, prin acest tranşant „Noi, plantele…” eul se identifică fără dubiu cu făptura precară a vegetalelor, cu statut de victimă sau de jucărie a istoriei. Tonalitatea de ansamblu a textului este de lamentaţie, asumată de un eu colectiv, al cărui monolog însumează formele răului dintr-o societate totalitară, printr-un abil joc al negaţiilor şi al afirmaţiilor, întrerupt de mai multe paranteze cu rol de exemplificare. În prima secvenţă, vocea lirică îşi deplânge condiţia de victimă absolută, pe care puterea o supune unei suite de privaţiuni. Neamul în ipostază de plante se lamentează pentru că are parte de cele mai necruţătoare nenorociri: „Noi, plantele,/ Nu suntem ferite/ Nici de boală,/ Nici de nebunie”. Versul face aluzie la faptul că în societăţile din Est, în cazul intelectualilor disidenţi s-a practicat nu o dată tehnica internărilor forţate în spitale psihiatrice sau de altă natură, pentru a-i discredita. Efectul tragic al şantajării intelectualilor prin astfel de ameninţări este concretizat mai apoi în imaginea plantei resemnate ce-şi îndreaptă mugurii spre pământ, refuzând cucerirea văzduhului: „N-aţi văzut niciodată/ O plantă/ Înnebunită,/ Încercând să intre/ Cu mugurii în pământ?” Imaginea ne propune o stranie răsturnare de aspiraţii, în locul înălţimilor, „planta” se întoarce, poate dintr-un impuls al laşităţii sau într-un gest sinucigaş, spre pământ. Simbolica plantă ce refuză confruntarea cu realitatea şi ameninţările ei practică tehnica evaziunii, fuga adevăr. În cea de a doua secvenţă poeta incriminează explicit teroarea practicată de putere împotriva populaţiei prin înfometare şi frică: „Nu suntem ferite/ (…)/ Nici de foame/ Nici de frică”. Şocanta dezvăluire are ca efect imediat imaginea plantei îngălbenite ce-şi acceptă captivitatea: „N-aţi văzut niciodată/ O tulpină galbenă/ Încolăcindu-se printre gratii?” De data această „tulpina” e în pragul agoniei, şi-a pierdut verdele specific; aspiraţiile sale spre lumină sunt cenzurate de prezenţa tragică a „gratiilor”. Ea nu are îndrăzneala de a se elibera, de a penetra „gratiile” pentru a ajunge dincolo, se mulţumeşte doar să se „încolăcească” printre ele, să rămână în interiorul lor. Finalul poemului este percutant, memorabil, prin faptul că

numeşte cea mai gravă dintre nedreptăţile ce i se fac neamului vegetal. Acesta e construit prin răsturnarea situaţiei din incipit. Opoziţia se manifestă mai întâi la nivel morfosintactic, începutul valorifică forma negativă a verbului pasiv: „nu suntem ferite", finalul apelează la forma afirmativă a aceluiaşi verb. În al doilea rând, începutul enumera o suită de nenorociri, finalul pare a evidenţia o favoare. Numai că aparenta favoare este de fapt cea mai mare nedreptate, interzicerea dreptului la revoltă prin fuga din calea răului: „Singurul lucru/ De care suntem ferite/ (Sau poate private)/ E fuga" (*La cules de îngeri*: 205). Prin acest final cu rol de concluzie, poeta acuză direct lipsa libertăţii de opţiune din societăţile totalitare. Esenţa tragică a istoriei noastre este dată de faptul că suntem condamnaţi la condiţia de plante ce nu-şi pot alege spaţiul vital. Pentru „noi, plantele" spaţiul devine iremediabil univers carceral, din care nu există ieşire. Privind cu oarece neîncredere acest lirism etic, criticul Al. Cistelecan observa că deşi evenimentele din 1989 au contrazis această „culpabilizare a răbdării şi blândeţii proprii neamului", ele sunt „mai degrabă strigăte de alarmă decât acuzatoare, poeme disperate ale deşteptării mai curând decât ale compasiunii" (Cistelecan 1990a: 3).

10. Limbajul degradat

Patria este şi cuvânt degradat, manipulare, slogan propagandistic[9]. În configurarea haosului autohton operează mistificările, minciuna, formele trădării adevărului şi ale vieţii. Sursa acestora rămâne aceeaşi putere discreţionară care croieşte adevărul şi perimetrele vieţii arbitrar. Suita de trădări e demascată tranşant în poezia *Dans* (*Stea de pradă*: 92). Tensiunea poetică se naşte din revolta provocată de contactul cu semnele unei realităţi ce mint în fiece clipă, limbajele şi semnele prin care se legitimează aceasta sunt falsificate. În primul rând este incriminat limbajul scris, propaganda prin intermediul presei de toate tipurile, intens folosită de toate statele totalitare pentru a perturba înţelegerea realităţii, prin mitul devenirii şi modelării ei utopice: „Trădează litera". Tăcerea puterii este şi ea minciună prin omisiune, generează aşteptări pe care le anihilează cu cinism: „Tăcerea minte". Semnul, ca expresie a unei convenţii sociale, nu mai are o semnificaţie unică, aceasta nu mai este interpretat de putere şi de victime după codul convenit, puterea îşi permite să-l revizuiască şi să-l valorifice arbitrar: „Semnul e-ambiguu". Pervertirea continuă a făcut ca nici expresia cea mai directă a durerii să nu mai fie credibilă, eul intră într-un fel de circuit al suspiciunii în faţa realului, încât ajunge să suspecteze şi tragicul trăit de semeni: „Ţipătul fals". Necredibilă ajunge chiar şi comunicarea în şoaptă, cârtirea împotriva puterii, ea poate fi o provocare la care nu e bine să reacţionezi: „Şoapta nesigură". Ne poate înşela chiar şi propriul organ vizual, efectele luminii bine manipulate pot configura

[9] Cuvântul care trădează, mistifică, degradează mesajul prin „literaturizare" este recurent, poate fi poate fi semnalat de la poemul *Darul* din *Călcâiul vulnerabil* până la problematica tragică a sensurilor obnubilate din *Refluxul sensurilor*.

imagini iluzorii care să falsifice adevărul, să ne înşele cu miraje: „Ochiul duplice”. Nici sentimentele relevate de limbajele cele mai explicite nu mai sunt sigure, erosul comunicat prin gestul îmbrățișării nu e autentic şi durabil: „Îmbrățişarea/ Numai un dans”. Strofa a doua a poeziei evocă tocmai criza comunicării sociale, haosul creat prin manipulare unde limbajele discordante, cu sensuri aproximative, obscure se întretaie generând o confuzie întreținută strategic: „Mesaje infirme/ Cifruri pierdute/ De-a lungul de-a latul/ Pe înalt şi pe cant”. Cele patru locuțiuni adverbiale cu rol de epitete vor să sugereze amploarea acestei crize, a bruiajului ideologic urmărit de propaganda totalitară. Exasperat de această trădare generalizată a convențiilor, eul ajunge să se îndoiască şi de autenticitatea cerului senin de deasupra: „Cerul albastru/ E doar adâncimea/ Stratului gros/ De neant”. Sub formele fascinate ale aparenței se ascund realități şi esențe mai mult decât tragice. Existența este aici văzută în grilă existențalistă ca pandant al neantului, dincolo de albastrul amăgitor se întinde neantul.

Pervertirea limbajului, devenit „limbaj de lemn”, funcționând numai prin clişee este sancționată în poemul *Gramatică*. Sintagma „limbaj de lemn”, definitorie pentru societățile totalitare, generează mai întâi un pretext de meditație ironică despre nedreapta alăturare a celor doi termeni. Eul liric teatralizează momentul, aducând argumente pentru a reabilita „uscăciunea” lemnului în fața celor ce se presupune că ar dispreți-o pentru că s-a înstrăinat de viață. Argumentele vin să micşoreze distanța dintre lemnul mort şi trăsăturile viului: „De ce să jignim lemnul?/ Oricât de mort, el încă mai păstrează/ Structurile vieții, canalele sevei,/ Fibrele melodioase ca nişte valuri/ Ale unor de mult încheiate-oscilări”. Reveria poetei recuperează ironic trecutul lemnului, ipostazele vitalității sale, metamorfozele sale fascinante, pe care le opune formelor moarte. Discursul afirmă şi elogiază viața tainică a regnului vegetal cu misterul ei, poeta se lasă fascinată de insolitul alcătuirii vegetale, de pulsațiile sevei prin „fibrele melodioase ca nişte valuri”, de „oscilările” de altădată ale tulpinii. Întrebarea introductivă revine ca un laitmotiv şi la începutul celei de a doua serii de argumente menite să releve miracolul împlinirii vegetale. Lemnul a fost o încordare de energii finalizate magistral: „Prin el au trecut înainte de-a izbucni/ Ideile frunzelor, culorile florilor,/ Cromozomii geniali şi ambigui/ Navigând în semințe”. Inertul lemn de acum a fost suportul unei vieți palpitante, a unor proiecte de „frunze”, de „flori” sau „semințe”, modelate de „cromozomii geniali”. Trecutul lui e demn de toată considerația, a fost catalizatorul unor evoluții misterioase. Entuziasta evocare a trecutului, expresie a palpitantei vitalități vegetale, este pusă în opoziție cu prezentul limbajului degradat. Între „făptura dulce” a lemnului şi „hecatomba de vorbe ucise” a limbajului manipulator din societățile totalitare nu există nicio convergență, sunt două elemente fundamental opuse: „De ce să jignim lemnul/ Numind cu făptura lui dulce/ Această hecatombă/ De vorbe ucise/ Şi lăsate să putrezească/ În creierul nostru” (*Arhitectura valurilor*: 85). Pentru putere „vorbele ucise” sunt un instrument activ prin care poate manipula, pentru receptor ele sunt un instrument

expirat, care trădează şi alterează comunicarea autentică, şi care şi-a pierdut vitalitatea şi esenţa. Diferenţa de percepţie e fundamentală, e diferenţa dintre viaţă şi moarte, pe care manipulatorul, respectiv receptorul său, o acordă acestui tip de limbaj. Versurile pun în scenă viziunea receptorului ajuns la luciditate, care percepe capcanele acestui limbaj mistificator. Pentru comunicarea autentică, dorită de receptor, acesta este o tragică crimă împotriva logosului, un fel de omor în masă a unor fiinţe-cuvinte lipsite de apărare. Ceea ce conferă patos demistificării este revolta extremă a eului împotriva instanţei manipulatoare. Sintagma „vorbele ucise" face trimitere la cuvintele fără acoperire în adevăr, golite de sens, la delirul demagogic al puterii. Eul acuză în egală măsură crima împotriva limbajului şi actul manipulator, sugerat prin faptul că „vorbele ucise" au fost „lăsate să putrezească" în creierul receptorilor. Repulsia poetei justifică utilizarea litotei cu referire la limbajul clişeizat al puterii: „Acest wax museum al sintaxei/ Şi morfologiei".

Poeta aseamănă strategiile unui astfel de limbaj cu figurile unui muzeu de ceară, în care structurile morfologice şi sintactice doar mimează comunicarea. Semnificatul unor astfel de cuvinte este nul, ele nu pot decât să mimeze caricatural realul: „În care adevăruri împăiate/ Sunt aşezate în poziţie de drepţi/ Şi făcute să umble/ (Un pas înainte, doi înapoi)?" Un astfel de limbaj îşi trădează funcţia fundamentală, e lipsit de referent veridic şi alienează receptorul. În această degringoladă semantică, existenţa seamănă cu nişte „propoziţii ce-şi aşteaptă predicatul, iar „singurul predicat în măsură să redea coerenţa" lumii şi a comunicării este „viitorul verbului a fi" sinonim cu „a fi implicat" (Adamek 1990: 4).

11. Concluzii

Radicalizarea discursului poetic, formula poeziei politice, nu înseamnă pentru Blandiana concesii de ordin estetic, aspectul incriminat rămâne în perimetrul configurărilor şi transfigurărilor mitic-simbolice sau speculativ-metafizice. Realul e actualizat, ideologizat, orientat prin coduri estetico-ideologice spre o semnificaţie care transcende particularul. Textele se înscriu în ceea ce criticul Eugen Negrici numea „structurare cu adaos de sens" sau „structurare cu acumulare de sens" (Negrici 1988: 35-67). Poeta ca martor lucid al lumii are forţa de a destructura cu mijloacele liricii, ale esteticii preponderent expresioniste, promisul paradis terestru comunist. Patria utopică a capotat într-un tablou de coşmar în care nu mai există speranţă, în care totul a fost compromis. Imposibilitatea de a mai percepe un „acasă", ruina casei natale, lacătul sugrumat de rugină, cotidianul exasperant, exhibarea sordidului, tragedia copiilor nedoriţi, blestemul neîmplinirii, poporul vegetal, limbajul de lemn sunt ipostazele acestui eşec existenţial. Discursul liric, când tragic, când revoltat, polemizează şi demistifică astfel himera patriei utopice, reconfigurează realul anilor `80 în acest destin blestemat, mit al patriei răsturnat, în care viaţa e doar un „infern particular". Patria ca spaţiu al fiinţării inautentice nu poate rămâne în afara circumscrierii

moral-estetice, a viziunii ethosului, pentru că în cazul poetei – avertizează G. Grigurcu – „Puritatea apare grefată pe o intuiție a ordinii universale ce se opune dezordinii, pe-o responsabilitate de esență metafizică de-a conserva geometria ordinii. Ca urmare contingentul epocal e resorbit de spațiul vizionar al unui absolut geometrizat, inspirator precum o supremă paradigmă" (Grigurcu 2005: 9).

SURSE

Blandiana, Ana, 1981, *Ochiul de greier*, Bucureşti, Editura Albatros.
Idem, 1985, *Stea de pradă*, *versuri*, Bucureşti, Editura Cartea românească.
Idem, 1990, *Arhitectura valurilor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Idem, 2000, *Soarele de apoi, poeme noi*, Bucureşti, Editura Du Style.
Idem, 2002, *La cules de îngeri,* Bucureşti-Chişinău, Editura Litera Internațional.
Idem, 2004, *Refluxul sensurilor*, Bucureşti, Editura Humanitas.

BIBLIOGRAFIE

Adamek, Diana, 1990, *O poetica predicatului*, în *Tribuna,* nr. 25, 21 iun., p. 4.
Alexiu, Lucian, 1990, *Postulatul etic,* în *Orizont,* nr. 4, 26 ian., p. 10.
Boldea, Iulian, 2000, *Ana Blandiana*, *monografie*, Braşov, Editura Aula.
Cistelecan, Al., 1990a, *De la viziune la atitudine*, în *Contemporanul*, 11 mai, nr. 4, p. 3.
Cistelecan, Al., 1990b, *Scrisul pe dedesupt*, în Vatra, nr. 1, p. 9,12.
Grigurcu, Gheorghe, 2005, *Ethosul Anei Blandiana*, în *România literară*, nr. 3, p. 9.
Grigurcu, Gheorghe, 2001, *În spatele celebrității*, în *România literară*, 3 aprilie, nr. 12, p. 5.
Grigurcu, Gheorghe, 1997, *Recitind poezia Anei Blandiana*, în *România literară*, nr. 15/16-22 aprilie, p. 5.
Holban, Ioan, 1990, *Documente ale memoriei colective (2). Poemul*, în *Cronica,* nr. 23, p. 6.
Holban, Ioan, 2005, *Poezia Anei Blandiana*, în *Convorbiri literare*, nr. 7, p. 23-27.
Manolescu, Nicolae, 1990, *A citi printre rinduri*, în *România literară,* nr. 17, p. 9.
Manolescu, Nicolae, 2002, *Ana Blandiana* în *Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu)*, vol. I *Poezia*, Bucureşti, Editura Aula.
Manolescu, Florin, 1990, *Poezia exasperării*, în *Luceafărul,* nr. 14, 2 mai, p. 5.
Mălăncioiu, Ileana, 1987, *Martor unic al unei duble realități*, în *Călătorie spre mine însămi*, Bucureşti, Editura Eminescu.
Moldovan, Ioan, 1990, *Ana d`Arc,* în *Familia,* 26, nr. 8, aug. p. 4.
Moldovan, Ioan, 2005, *Dependența de înțelesuri*, în *Familia*, nr. 4, p. 4.
Moraru, Cornel, 1990, *Voluptatea jertfei*, în *Vatra,* nr. 5, p. 6.
Negrici, Eugen, 1988, *Sistematica poeziei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească.

Papahagi, Marian, 1985, *Starea de insomnie*, în *Tribuna,* nr. 44/31, p. 7.
Pop, Ion, 1990, *Semnul Stelei de Pradă*, în *România literară*, decembrie, 1986, p. 6.
Pop, Ion, 2007, *Dictionar analitic de opere literare româneşti*, vol. I, II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
Pop, Ion, 1990, *Recapitulări: Ana Blandiana*, în *Steaua*, nr. 1, p. 36-37.
Sângeorzan, Zaharia, 1990, *Literatura rezistentei*, în *Cronica,* 2, nr. 3, p. 7.
Simion, Eugen, 1989, *Ana Blandiana*, în *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Ştefănescu, Alex., 1990, *Puritatea subversivă*, în *Flacăra*, nr. 16, p. 11.
Ştefănescu, Alex., 2000, *Aplauze pentru Ana Blandiana*, în România literară, nr. 47, p. 4.
Tupan, Maria-Ana, 1990, *Istorie şi sens*, în *Viața românească,* nr. 4, p. 102-104.
Ungureanu, Cornel, 1990, *Mesaj de pe malul celalalt*, în *Orizont*, nr. 19, p. 1.
Zaciu M., Papahagi M., Sasu A., 2000, *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, Bucureşti, Editura Albatros.

THE FEMININE QUEST FOR INDIVIDUAL IDENTITY IN TONI MORRISON'S *BELOVED*

Maria-Magdalena FĂURAR
University of Craiova

Romanul *Beloved* scris de Toni Morrison expune călătoria protagonistei spre autodeterminare in timp ce se străduieşte sa se reconcilieze cu propriul trecut prin introspecţie. In căutarea identităţii sale personale, Sethe se confruntă cu o deturnare destructiva a acestei căutări. Nu poate fi subestimat impactul sclaviei asupra psihicului unei persoane de culoare. In cazul protagonistei, o împinge pe marginea prăpastiei, privând-o de situl de sine, de simţul moralităţii si in cele din urmă de propria umanitate, aceasta sfârşind prin a curma viaţa propriei fiice in loc sa-i ofere protecţie. Fiind debusolata, Sethe nu a avut niciodată şansa sa descopere in interiorul propriei fiinţe iubirea adevărată şi instinctul matern. In refuzul ei de a recunoaşte răul făcut, creează răni şi mai profunde, obstrucţionându-şi calea spre vindecare. Studiul de fata reprezintă o încercare de explorare a traiectoriilor alese de Sethe în căutarea adevăratei sale identităţi.

Cuvinte cheie: identitate, instinct matern, sclavie, alegere, asuprire.

In her Pulitzer Prize-winning novel *Beloved*, Toni Morrison pointedly conveys the rebirth of African American identity through the collective medium of oppressed people. She depicts black people's struggle for possessing a voice, making a skilful incursion into the unhindered, impenitent black psyche of her characters who bear the common devastating scars of slavery, demonstrating in this way people's terrific desire for self-affirmation and individuation. In an effort to assign black people the attribute of a genuine human society rather than the prejudice of being perceived as a racial anomaly, Morrison also stresses the importance of being human, offering full membership in humanity for her people in a downtrodden system of injustice and intensifying destruction that lead to the shattering of an all-encompassing identity. The following study is an attempt to explore the different paths that *Beloved*'s most prominent character chooses while searching for her true identity.

The on-going hope and desire to assert one's subjectivity have been impeded by the institutionalized slavery because of its damaging effects on its victims'

persona. It is necessary to first elaborate on the process of dehumanization triggered by the oppressive environment but also the harm caused to the female protagonist by the black community. Sethe's isolation from the community is partly perceived as her own doing but also as a repercussion of society's marginalisation subsequent to the fierce and unforgivable act of murdering her infant daughter, crossing the line and taking love further to another level that most parents would dare never consider. Her motherly love turns out to be deadly, Sethe being considered by the members of her community and also by many readers as a deadly woman whose desire to protect her children was defeated by her selfish urge to claim control over motherhood.

Many scholars have opined on the ethical dilemma created in the novel concerning Sethe's love and her rough decision. Although an act of barbarism, Sethe's killing of her young child, Beloved, can be translated into her devotion to her children or a desperate act of love and violence. On the one hand, critics such as Gurleen Grewal, justify the infanticide, perceiving it in good terms as a desperate measure to counteract slavery and a struggle for freedom: "Sethe is the slave who dares to claim her children as her own property instead of the slaveholder's. If the master could subject the slave children in bondage to a slow social death, the mother could release them through physical death" (Grewal 1998: 97). On the other hand though, Sethe's rejection by the black community is justified by other critics who find Sethe's killing of her baby Beloved inexcusable. In this sense, Katherine B. Payant argues that "the murder out of maternal possessiveness means an unwillingness of mothers to allow their children autonomy to the extremes – mother as a terrifying power" (Payant 1993: 196). Nonetheless, the novel appeals to a varied audience on many levels, Morrison masterfully generating a compelling investigation on the nature of a mother's crime but also stepping forward with an appreciative discourse on acceptance and endurance.

While the Southern society of the 19th century took pride in white motherhood, the institution of slavery produced a massive violent disruption of the maternal bond, black women being classified as breeders and not mothers at all, with the right of selling away their new-borns similarly to calves from cows. As Angela Davis explains in her treatise of the exploitation of slave women, when pregnant women were shown a bit more compassion, "it was seldom on humanitarian grounds. It was simply that slaveholders appreciated the value of a slave child born alive in the same way that they appreciated the value of a newborn calf or colt" (Davis 1981: 9-10).

There is an empowering context laying in the distinction between a choice and a decision. A decision marks a direction whereas a choice marks a number of options or possibilities from which you can select. It is the choices that lead to a decision. Indeed, many blame the female character for the murderous act because the judgement and the decision stand in her hands; but she is given two harsh choices imposed by an oppressive setting. When the slave masters come to reclaim

what they saw as their property, namely her and her children and take them back on the plantation, Sethe is given the choice of either give away her children and this way expose them to the same terrible brutalisation of slavery that she was exposed to or choose the physical death of her children by her own hands and actually spare them of a slow social death of the profoundest kind. In this context, Sethe did not choose freely, instead she let the circumstances of her life choose for her.

Morally speaking and taking into consideration the social and legal ethics, Sethe committed one of the greatest sins for which she should be punished accordingly, however, in keeping with Sethe's personal moral code, it was not a murder but an instinctive act of protective love that compels Sethe to collect

> *every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful and carried, pushed, dragged them through the veil, out away, over there where no one could hurt them. Over there. Outside this place, where they would be safe. And the hummingbird wings beat on* (Morrison 1998: 163).

In the protagonist's mind, once captured, the life of her children would be unpromising and even more miserable than the certitude of death, therefore under such circumstances killing seems more lenient rather than atrocious. In her attempt to kill all of her children, she succeeds in slitting the throat of her eldest daughter, the "already crawling baby", with a handsaw. Her motherly desperate measure, as cold-blooded as it may seem, does not have an innate malevolence attached to it but an inhumane system is to be blamed that has complete control over the fate of her children and denies her the right to motherhood and the ability to choose and to love her own flesh and blood:

> *But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (liveable) place. It was the jungle whitefolks planted in them. It was the jungle whitefolks planted in them. And it grew. It spread. In, through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. Touched them every one. Changed and altered them. Made them bloody, silly, worse than even they wanted to be, so scared were they of the jungle they had made. The screaming baboon lived under their own white skin; the red gums were their own.* (Morrison 1998: 198-199)

It is the institution of slavery that rips her off of any sense of self or self-worth. The only way Sethe could have had control over the life and destiny of her children was through murder. Thus, due to the devastating aftermath of slavery Sethe's murder of her daughter Beloved can be seen as the ultimate act of love and sacrifice as well as "the ultimate act of resistance embodying not only a condemnation of slavery but also an assertion of property rights and individual

autonomy. To kill the beloved child is to claim a mother's right to decide what is best for her child" (Beaulieu 2003: 378). Sethe's savage means of claiming ownership over her children is also her way of uprising against an evil institution and asserting the African American identity, and as in most cases of slave rebellion, the consequence is death, this time coming from the slave herself, but the choice she makes is afflicted by a horrific past, an absolute and despotic power over her identity, the terrible fear of re-enslavement and near-insanity.

Using her unique and outstanding style, Morrison presents us with a different perspective on love and life. The union between Sethe's self and the self of her children goes beyond sublimity, the female protagonist being unable to recognize a boundary between the two. In the overlapping of love and death, the mother lives only to protect her children, generating a double confliction of the notion of maternal love: "Unless carefree, motherlove was a killer" (Morrison 1998: 132), this way placing death above love.

Noteworthy, a brief synopsis of the mother's story must be taken into consideration that will clarify this strong mother-child bond and this is demonstrated by Sethe's condition as a daughter, wife, lover, even mother, all in the context of slavery. In the first place, much of the choices Sethe makes as a mother can be explained by the puzzling relationship with her mother. Even though she was the result of a loving union and being the only one allowed to live and given a name, Sethe felt utterly unloved as a child as she barely knew her mother, due to the long hours she worked. The doubt springs from the fact that her mother was trying to escape from the slave ship they were on, being caught and hanged, in the process of which she was leaving Sethe behind to face the trauma of slavery on her own. For this reason, Sethe refuses to abandon her children when they have gone to Ohio, and the risking of her own life while escaping from Sweet Home represents her strength to overcome inconceivable obstacles and prefigure the extraordinary act of sublime love that she will carry out to avoid enslavement of her children. When she realises that her children may be exposed to the horrific experiences of slavery that she went through, Sethe chooses to free them through the death of her infant daughter, stating that: "How if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her" (Morrison 1998: 200), explanation that also resonates with the author's view: "To kill my children is preferable to having them die" (Taylor-Guthrie 1994: 241).

More of her inner struggle derives from the revisiting of some very painful memories of slavery since the time she was a slave residing at Sweet Home. We learn that the cruel master named by Sethe and others Schoolteacher installed a tyrannical regime that turned their previous safe little haven upside down by ripping apart families, selling and hanging slaves in order to keep the place afloat. It is only after she overhears a lesson taught by the schoolteacher to his nephews in which he was comparing her to an animal that she realizes the inherent evil that predominates over the place ironically called Sweet Home which will later

transform into a living hell in opposition to the Eden of unity and equanimity she once knew, a place of rupture where the serpent not only deprived her of her innocence but also bit her, de-individualizing her.

Sethe takes great pride in taking care of her children, feeding them with the nourishing milk of her breasts, and a loss of identity occurs when she is forced to be milked by the schoolteacher's nephews under his supervision:

> *I am full God damn it of two boys with mossy teeth, one sucking on my breast the other holding me down, their book-reading teacher watching and writing it up....Add my husband to it, watching, above me in the loft ...looking down on what I couldn't look at all.... There is also my husband squatting by the churn smearing the butter as well as its clabber all over his face because the milk they took is on his mind. And as far as he is concerned, the world may as well know it.* (Morrison, 1998: 70)

Sethe feels even more humiliated and disgusted when Paul D tells her that her husband Halle watched the whole act of rape and severe deprivation and was not able to interfere and even abandons her. She is an outraged mother who feels emotionally and physically wounded by the violation of her body, because instead of providing the maternal milk to her own flesh and blood she is physically abused and reproductively exploited as the white boys are depriving her of her sustenance but moreover of the role of being a mother lowering her to the condition of a breeder, as she is associated with an animal in service according to the schoolteacher's education. In Sethe's view, the worst aspect of the bestial endeavour was that the boys robbed of her the maternal milk, placing a greater importance on it than her own body as seen in the repeatedly assertion to describe the event to Paul D:

> *those boys came in here and took my milk ... Held me down and took it. I told Mrs. Garner on*
> *them...them boys found out I told on em. Schoolteacher made one open up my back...*
> *'And they used cowhide on you?'*
> *'And they took my milk.'*
> *'They beat you and you was pregnant?'*
> *'And they took my milk!'* (*Ibidem*: 16-17)

To Paul D's astonishment, Sethe does not acknowledge the fact that she was beaten while pregnant with Denver, but to Sethe, the deeper scar was inflicted on her by the farm boys who had stolen the one thing she had to offer her children, namely her milk which is actually a trope for motherhood. Significantly, as a child, Sethe was not fed from her own mother's breast because: "The little white babies

got it first and I got what was left. Or none. There was no nursing milk to call my own" (*Ibidem*: 200). This fixation upon the theft of milk is part of Sethe's amalgam of painful memories that she revisits in flashbacks which makes her feel stripped away from her self once more by the white social structure which points to another aspect of the loss of identity. Furthermore, we learn that Sethe and the members of her new community are becoming most aware of the fact that: "anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn't like yourself anymore. Dirty you so bad you forgot who you were and couldn't think it up" (*Ibidem*: 251).

Being based on the true story of Margret Garner who also chooses death for her infant daughter in order to prevent re-enslavement, Morrison's novel probes the experience of black mothers and the formation of selfhood during slavery and in its aftermath. Thus, the significance of motherhood to self-identity is a pivotal theme in the novel and it also presents a way to understand Sethe's predicament. Her entire identity rests firmly on her mothering and the paradox of motherhood within slavery that seeks to obliterate her.

Apparently Sethe is deeply affected by her past experiences which lead to her making a drastic decision. When she realizes that the four horsemen have arrived to 124 Bluestone Road and she will be forced to surrender her children to a life of dehumanizing slavery, she takes what she knows from her experiences, her memories and instantly chooses her own strategy of resistance to slavery by slicing the throat of her baby daughter letting her die free so that no "gang of whites [would invade] her daughter's private parts, [soil] her daughter's thighs and [throw] her daughter out of the wagon" (*Ibidem*: 251). Another element that contributes to Sethe's dehumanization is when she has to sleep with a white engraver so that she can engrave her baby's name on the tombstone. Sethe's inner world is swamped with overwhelming memories of the past that lead to the crippling of her identity.

After her escape from the Kentucky plantation, Sethe experiences a sense of wholeness for 28 days when she reaches Baby Suggs's house and reunites with her children. Her mother-in-law's house represents the utopic place where she finds true freedom for the first time in her life. During this time, Sethe recognizes the power of love that descends upon her and changes her, carving out a sense of self-value and thus identity: "[…] to get to a place where you could love anything you choose - not to need permission for desire – well now, *that* was freedom" (*Ibidem*: 162). This short but worthwhile interval of time gives her a glimpse of her newfound Self, of her as a loving mother with no one to claim ownership over her: "Well, all I'm saying is that's a selfish pleasure I never had known before. I couldn't let all that go back to where it was, and I couldn't let her nor any of 'em live under schoolteacher. That was out" (*Ibidem*: 163). It is for a little amount of time though that she delights into motherhood, the feeling and her right so much denied hitherto by slavery. She dared to take over the control of motherhood

considered as an act of egotism and pride by the black society, "an outrageous claim for a slave woman" (Taylor-Guthrie 1994: 252), and now she pays too high a price for it, which also echoes in Paul D's perspective on such a courageous love that foreshadows severe consequences: "Risky, thought Paul D, very risky. For a used-to-be-slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it is her children she had settled on to love. The best thing, he knew, was to love just a little bit; everything just a little bit […]" (Morrison 1998: 45).

Out of fear that the same trauma of slavery that shattered her selfhood would befall her children should she surrender them, Sethe feels entitled to dispose of another identity, as Morrison states in one of her interviews: "It was the right thing to do, but she had no right to do it" (Taylor-Guthrie 1994: 272).

The dehumanizing force that cut so deeply into Sethe's reality ultimately brings out her own mangled identity. Sethe's reality was so distorted that it gave rise to inhumane actions due to the social and historical context that was surrounding her life, namely a world of black victimization by white oppressors. The classification imposed on black people by the mainstream society belongs to the animal reign, a sub-human category which leads up to one identity – that of a slave. Being part of an oppressor-victim system, this is the only identity that Sethe knew: herself as always the oppressed in a jungle the white people had created, where blacks were treated abysmally, as property instead of humans, marked like animals to be sold, and even worse than animals, they were whipped, beaten, lynched or hung from the trees when they misbehaved or attempted to escape. Thus, for Sethe the only way to resist the horrors of slavery in an attempt to control her motherhood was through violence. Paradoxically, by taking on the whitefolks' ideas of the jungle that grows inside black people, she became her own oppressor, she revealed the very animal, the "screaming baboon" (Morrison 1998: 199) under her skin, ending up in victimizing instead of offering her child protection. She killed her infant daughter as a consequence of the fact that the only thing she knew was what she learned from a rough life spent in slavery which dehumanized her, altered her reality and stripped her away of moral sense. A person affected by such loss of identity cannot be expected to act and react in accordance with the normal standards of a white society. Steal away a person's sense of reality and they will not know how to function within a society. This sort of loss revealed Sethe's deep wounds.

However, a shattered identity and social circumstances do not entirely justify the mother's murder of her child. This fact is made known in the novel by the central male character – Paul D, who although shares the same traumatizing reality of Sethe's, still expresses a strong disapproval of her choice when he claims: "You got two feet Sethe, not four" (Morrison 1998: 165), demonstrating the rationality and responsibility that Sethe, as a human being and not an animal, should possess.

At this stage, Sethe is presented to us as leading a suspended life in her past experiences isolated from the black community, within the four walls of 124

Bluestone. Further, as a result of Sethe's erupting painful memories and her constantly trying to repress her past rather than remember, lament and afterwards reconcile with her self, Morrison presents us with Beloved, first as a ghostly manifestation in the house and later as a corporeal ghost, raising back to life in the body of a young lady, sad, angry and wanting vengeance for the stolen identity that is rightfully hers. Sethe is flooded with recollections related to her baby daughter, and in return Beloved "could not take her eyes off Sethe. Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes" (Morrison 1998: 57). When she realizes that Beloved is her resurrected infant daughter, for a while, she somehow tries to come to peace with herself as she believes that Beloved came back to life as her past in tangible form in order to heal her trauma: "Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I knew she would be" (Morrison: 200). Beloved is eager to listen to Sethe recounting stories from the past for she is fuelled by the revisiting of the past. However, Beloved turns out to be a menacing evil force planning to annihilate her mother bringing her near to death. Sethe resigns her job, she stops noticing her other daughter alive, Denver, only to focus on the relationship with Beloved, to make her happy, to be the worthy mother she never was and put things right. Nevertheless, Beloved's insatiable desires can never be fulfilled no matter the amount of attention is given to her. In the end, it is Denver who comes to realize that her sister came back to life to torment her mother for her wrongdoing:

> *The bigger Beloved got, the smaller Sethe became; the brighter Beloved's eyes, the more those eyes that used never to look away became slits of sleepiness. Sethe no longer combed her hair or splashed her face with water. She sat in the chair licking her lips like a chastised child while Beloved ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it. And the older woman yielded it up without a murmur* (*Morrison* 1998: 250)

Sethe is being suffocated because her life orbits entirely around her past and Beloved is the incarnation of her mother's past. Beloved has memories stored in her mind both of Sethe's but also of Africa, the trauma of the Middle Passage and moreover she recalls facts of other's people's lives during slavery. Not only is Beloved Sethe's child returned to life but she also is the embodiment of slavery and the entire tribulation of the mass exodus of slavery known as the Middle Passage: "Beloved, then is Sethe's doomed infant and one of the 'Sixty Million and More,' a victim both of Sethe's 'rough love' and the manifest cruelty of slavers" (Otten 1989: 84). Therefore, the mysterious and outstanding creature that Beloved is, sweet as a child but also heart-breaking, functions as a reverberation of Sethe's past and also the ancestral past of all the African-Americans.

As she wanders in search for her personal identity, Sethe experiences a destructive turn of this search. One cannot underestimate slavery's impact on a black person's psyche. In the protagonist's case, it took away her sense of selfhood and ultimately her humanity. Being at a loss, Sethe never had the chance to discover within herself the inner lover as well as the nurturing mother. In her refusal to acknowledge the damage done, she leaves even deeper wounds, obstructing her own path to healing. However, after a lifelong, unsatisfactory process of dealing with her traumas, the resolution of the trauma is found in the exorcism of Beloved by a group of thirty African-American women with the help of Denver and Sethe's acceptance back into the black community. Regardless of the fact that Sethe was hitherto marginalised by her own race for murdering her child who was now smothering her, the black women gather up and decide to rescue Sethe and deliver her from the evil that was living inside her house: "No, and the children can't just up and kill the mama" (Morrison 1998: 256). While standing on the edge of chasm, Sethe is not capable of handling the heavy weight of this kind of mothering. Therefore, the novel intends on honouring the collective strength of black women that have come to lift the weight off Sethe's shoulders.

If up until now Sethe was trapped by her memories of slavery and infanticide: "her brain was not interested in the future. Loaded with the past and hungry for more, it left her no room to imagine, let alone plan for, the next day" (Morrison 1998: 70), Paul D's return at the end of the novel comes to represent the salvific element that Sethe needed to heal:

> *'Sethe', he says, 'me and you, we got more yesterday than any body. We need some kind of tomorrow.' He leans over and takes her hand. With the other he touches her face.*
> *'you your best thing, Sethe. You are.'*
> *His holding fingers are holding hers. 'Me? Me?'* (Morrison 1998: 273).

The end of the novel also lays emphasis on hope for a better future, instead of being stuck in the past. After the collective religious ritual of the black women of the community, Beloved vanishes and Sethe is able to immerse in her grieving. Nevertheless, through his empowering words, Paul D asserts Sethe's identity and self-value as her best asset. Next to Paul D, now that the self is set free from the chains and the pain is acknowledged, Sethe can follow the road towards true healing. What Morrison emphasizes in her novel through the traumatic incursion, is that a mother killing her own child is less damaging than the traumatic experiences of slavery. In other words, what is worse than being killed by the person who most loves you is being enslaved. And this is where the true trauma lies.

Acknowledgement: This work was supported by the strategic grant POSDRU/CPP107/DMI1.5/S/78421, Project ID 78421 (2010), co-financed by the

European Social Fund – Investing in People, within the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY

Beaulieu, Elizabeth Ann (ed.), 2003, *The Toni Morrison Encyclopaedia*, Westport, CT: Greenwood Press.

Davis, Angela, 1981, *Women, Race and Class*, New York, Random House.

Grewal, Gurleen, 1998, *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

Morrison, Toni, 1998, *Beloved*, New York, Penguin Group.

Otten, Terry, 1989, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison.* Columbia, U of Missouri P.

Payant, Katherine B., 1993, *Becoming and Bonding: Contemporary Feminism and Popular Fiction by American Women Writers,* Westpoint, Connecticut – London, Greenwood Press.

Taylor-Guthrie, Danille (ed.), 1994, *Conversations with Toni Morrison*, Mississippi, UP of Mississippi.

ASPECTS DE LA QUESTION IDENTITAIRE CHEZ PIERRE DRIEU LA ROCHELLE

Serenela GHITEANU
Université Pétrole-Gaz de Ploiesti

L'article analyse le problème de l'identité dans deux volumes de Pierre Drieu la Rochelle, volumes d'essais autobiographiques qui ont été longtemps ignorés et qui même de nos jours sont peu commentés, il s'agit d'*Etat civil* (1921) et du *Jeune Européen* (1927). *Le Journal* de l'auteur, paru bien après sa mort, en 1994, est également un texte que nous avons pris en discussion. Dans les deux essais autobiographiques mentionnés, Drieu fait mélanger des éléments autobiographiques à divers fantasmes et aussi à une analyse extrêmement critique de la société de son temps. L'écrivain s'identifie à la France, il projette sur celle-ci ses propres aspirations, tout comme ses défauts, et la remémoration autobiographique est secondée en permanence de ses digressions d'essayiste. Il faut lire les deux volumes de Drieu comme une annonce de son futur engagement politique du côté de l'extrême-droite, en prenant en considération aussi la pensée de type décadent qui est largement illustrée dans ces deux livres cités.

Mots-clés *: identité, écritures du moi, pensée décadente, satire sociale, narratologie*

1. Introduction

Ecartelé entre le rêve d'écrire et celui d'agir, Pierre Drieu la Rochelle quitte plusieurs fois la posture d'écrivain pour prendre celle du penseur et même du militant politique. Passions et désoeuvrements se succèdent chez lui, qui participe aux événements de l'époque : la Grande Guerre, le succès du Front Populaire, la montée du nazisme, le phénomène de la collaboration pendant l'Occupation. Sous la menace de l'arrestation et de l'exécution, il refuse de se réfugier à l'étranger et se suicide en 1945 : suit une postérité qui fait de lui un écrivain et un intellectuel très controversé même aujourd'hui.

Sa littérature est profondément marquée par un besoin pressant de s'analyser et de se décrire, avec lucidité et cruauté parfois, et soit qu'il écrive des romans et

des nouvelles, soit qu'il écrive des essais, Drieu se raconte en permanence soi-même : « Saurai-je un jour raconter autre chose que mon histoire ? » (Drieu 1977 : 7).

2. Un profil psychologique particulier

Trois volumes nous intéressent particulièrement pour le discours identitaire original que Drieu y tient : deux essais autobiographiques, *Etat civil* et *Le Jeune Européen,* et le *Journal.*

Drieu se révèle un excellent analyste de soi : la séparation entre le rêve d'écrire et celui d'agir provient chez lui, selon sa propre opinion, d'une nature trop douée pour les fantasmes, pour les débordements de l'imagination, voire pour la vie par procuration : « …cette seule manie que j'ai et fort petite mais dévorante qui me fait pendant des heures, chaque jour, en me promenant ou dans mon lit, imaginer des vies autres que la mienne, mais somme toute fort peu différentes de la mienne » (Drieu 1994 : 398-399).

L'amertume à l'idée de cette division entre ses aspirations et sa capacité d'agir est constante dans ses textes et elle est expliquée par une prétendue faiblesse innée : « J'étais faible, profondément faible…Je rêvais dans mon enfance d'une vie lente, confinée… Tempérament nerveux, lymphatique, très anémié » (Ibidem : 392-393).

La famille est vue dans le récit autobiographique de 1921, *Etat civil*, comme un cocon petit-bourgeois, conservateur, pas encore aussi détestable que dans le futur roman *Rêveuse bourgeoisie*, mais déjà sujette à une critique sarcastique : « Jusqu'à quinze ans, j'ai vécu la vie d'une bourgeoise pusillanime et casanière… Ces hommes qui n'avaient pas trouvé l'occasion de dépenser leur sang, avares de leur semence, veillaient sur leur rare descendance » (Drieu 1977 : 144-145).

La rêverie du garçon et puis de l'adolescent Drieu va vers le modèle d'héroïsme typique des Français, Napoléon Bonaparte, avec un accent excessif, presque érotisant : « Quelle douceur de se confier à sa toute-puissance. Voici le seul Dieu que j'ai connu, le seul Dieu que j'ai vu de mes yeux : aussi je l'ai chéri. Je rêvais langoureusement à ses gestes de brutale tendresse » (Ibidem : 44). La fascination que Drieu ressentira envers Hitler provient de ce besoin de jeunesse d'admirer et de se soumettre à un Chef vu comme providentiel : « Un Hitler ou un Napoléon est l'expression du désir, de la foi et de l'impuissance des hommes, de leur espoir et de leur désespoir » (Drieu 1994 : 414).

Les Français sont perçus par Drieu comme un peuple déchu, dont le devoir serait de se ressaisir s'il veut encore exister dans l'Histoire. L'écrivain possède une image de la France complètement fantasmée, dans laquelle le pays n'a plus de rapport avec la réalité mais se rattache à un imaginaire de gloire, mythique. Le discours est ainsi teinté d'accents érotisants : si Napoléon avait été « marié à la France » (Drieu 1977 : 45), l'écrivain déclare, comme un amoureux : « France, mon adolescence t'a aimée douloureusement » (Ibidem : 161). La prétendue faiblesse des hommes Français provient d'un mépris de soi évident chez Drieu : « Nos hommes étaient petits, chétifs, laids… » (Ibidem : 162).

Solange Leibovici observe que Drieu projette sur son peuple sa propre faiblesse et la haine de soi, dans « un mécanisme de défense » (Leibovici 1994 : 223) : « J'ai reporté sur la France la défaillance de l'être en moi. Mais si je suis ainsi, la France doit être ainsi puisque je porte la France dans mes veines et que leur pulsation dit prophétiquement la santé de la France » (Drieu 1994 : 171).
En 1927, Drieu fait paraître *Le Jeune Européen*, un texte ambigu, bien plus complexe que celui d'*Etat civil*. *Le Jeune Européen* se situe au-delà des mémoires et de la fiction, bien qu'il emprunte aux deux genres et qu'il y ajoute l'essai.

3. L'étrange mélange des genres

Dans la préface dédiée à la réédition du livre, Dominique Desanti qualifie le volume de "documythe". Celui-ci est, dans l'acception de Dominique Desanti, « un genre périlleux, métis de confession et de fiction où la fusion se fait par la force et la sincérité du fantasme… Le documythe implique un narrateur que l'écrivain tient à distance mais qui soudain le fait, par surprise, basculer dans l'écrit » (Desanti 1978 : 24).
Lorsqu'il se raconte, le thème principal de Drieu, c'est sa propre fragilité physique et morale, sa propre insuffisance, qui conduit à la haine de soi : « Non, j'ai horreur de moi. Ce que je veux, ce n'est pas moi, c'est le monde » (Drieu 1978 : 151). La haine de soi est la source de son antisémitisme, de son admiration envers les Anglais et les Allemands, la source de sa *pensée décadente*, de son besoin d'avoir comme idole la figure d'un Chef (Doriot, Hitler, Staline). Nous retrouvons chez Drieu l'éloge du sport, du courage, de la santé physique (présents à l'époque aussi dans les écrits de Montherlant, qui avait été lui aussi séduit pas la pensée de type décadent) : « Dans le sport l'homme reprend ses droits. Il reconquiert la discipline, la seule liberté qui soit douce » (Ibidem : 154).

Haïssant ses parents, jugés trop vulnérables, Drieu se hait lui-même et projette sur la France tout ce qu'il méprise chez lui : paresse, manque d'ambition et d'envergure, décadence. Si dans *Etat civil* le père était plutôt absent, dans *Le Jeune Européen* il est inconnu, disparu avant sa naissance, et sa mère, au lieu d'être la jeune femme qui aime sortir dans la ville, est ici une femme libérée, avec beaucoup d'amants. L'obsession de la race est toujours présente.

Dans *Etat civil* l'écrivain dresse un autoportrait assez complaisant : « J'étais grand, blond. Les yeux bleus, la peau blanche. J'étais de la race nordique, maîtresse du monde » (Drieu 1977 : 167). Dans *Le Jeune Européen*, la question demeure : « Suis-je le fils d'un Anglais ou d'un Russe ? Peut-être suis-je Français ? Je suis blanc » (Drieu 1978 : 27). Chez Drieu, l'appartenance à une « race nordique », comme il l'appelle, est le signe d'une élection, cliché de sa pensée décadente, qui sera de plus en plus marquée avec les années. Cette pensée justifie son engagement politique du côté de l'extrême-droite mais aussi l'écriture de ses essais politiques et de romans tels *Gilles, Rêveuse bourgeoisie, Les Chiens de paille, L'Homme à cheval*.

Les poèmes des volumes de son début, *Interrogation* (1917) et *Fond de cantine* (1920), nous révèlent un militaire fasciné par les combats, Drieu étant le second écrivain français, à côté de Montherlant, dans le roman *Le Songe* (1922), à avoir glorifié la Grande Guerre. Dans *Le Jeune Européen,* le narrateur fait encore figure, sur le front, d'aventurier qui, saturé des lectures de Nietzsche, est enthousiasmé du danger des combats et déclare, dans l'esprit de son maître spirituel : « De cette fureur du sang sortit ce qui en sort à coup sûr, un élan mystique qui, nourri de l'essentiel de la chair, rompit toutes les attaches de cette chair et me jeta, pure palpitation, pur esprit, dans l'extrême de l'exil jusqu'à Dieu » (Drieu 1978 : 29).

En réalité, Drieu a failli se donner la mort au front, dans un moment d'ennui, comme il le qualifie dans son *Journal*. Dans la biographie inventée du *Jeune Européen,* le narrateur imagine qu'il se serait glissé dans les lignes allemandes où on ne l'aurait pas remarqué à cause du fait qu'il parlait très bien l'allemand. On aurait fait de lui, à la fin, un traducteur alors qu'en réalité Drieu n'a jamais appris l'allemand ! Quant à son histoire de désertion dans le camp allemand, elle est significative de son éternelle admiration envers les Allemands, que nous trouvons déjà dans les poèmes.

Le Jeune Européen offre l'image d'un Drieu qui a un parcours de vie assez rocambolesque, une vie rêvée, ayant une fonction de compensation. D'abord, être brave, un héros, si possible doublé d'un saint, est pour lui un fantasme bien ancien. Dans ses analyses lucides du *Journal*, il écrit, dans les années 40 : « J'étais faible, profondément faible... J'ai toujours eu peur de tout. Mais il y avait un autre homme en moi qui rêvait de plaies et bosses comme chez la plupart des petits-bourgeois. Mais le goût de la force ne pouvait plus s'exprimer chez moi qu'intellectuellement » (Drieu 1994 : 393).

Dans la biographie inventée du *Jeune Européen*, il imagine avoir tué un homme pour voler son passeport et son argent et s'embarquer vers l'Amérique. Dans cette vie fantasmée, sa vie aux Etats-Unis lui offre non seulement une épouse de « race blanche », mais aussi un enfant d'elle. En réalité, Drieu a eu une relation amoureuse avec une Américaine et a épousé, en premières noces, une Juive avec laquelle il n'a pas eu d'enfant et dont il a divorcé assez vite. Il a eu un second mariage, tout aussi bref, avec une Polonaise

Le narrateur du *Jeune Européen* poursuit sa vie d'aventure : après avoir rencontré un Russe, il le suit d'abord à San Francisco, puis à Vladivostock. Cette fuite fait regagner les sensations fortes qu'il avait déjà connues à la guerre. Les élans mystiques sont retrouvés avec l'ardeur d'autrefois : « La seule joie qui soit offerte aux hommes sur cette terre, c'est une fureur de santé quand un jeune homme saute sur son cheval et pousse un cri vers Dieu. Il faut que nos âmes fouettent nos corps, les relancent en pleine course » (Drieu 1978 : 34). Il faut dire que Drieu a connu la Russie seulement pendant de courtes visites courtes, organisées pour les écrivains français, et n'a jamais été en Amérique. Néanmoins, son extase devant les Russes rappelle son obsession de la race nordique : « Ca vaut

le coup de voir les hommes crier à pleine gorge et se rouler dans leur génie, mais pour cela il faut se foutre du confort. Je vis ce grand peuple, ivre de son sang » (Ibidem : 35). Dans ses dernières heures de vie, Drieu écrit dans son *Journal* que, déçu par les Allemands, il se rallierait aux Russes, mais que c'est trop tard. Les obsessions de Drieu restent les mêmes tout au long de sa vie : celle de la « race nordique, blanche » est incarnée tantôt par les Anglais, tantôt par les Allemands, enfin par les Russes.

Déçu par les Soviétiques et les Américains, après des affaires échouées en Finlande, alors qu'en réalité, Drieu n'a jamais fait d'affaires, pendant longtemps il a été même entretenu par des femmes mariée et riches, le narrateur du *Jeune Européen* décide de rentrer à Paris. La partie qui suit est le récit de la vie d'un narrateur qui assume sa pensée décadente : « Paris, c'est la fin de tout, c'est la fin du monde » (Ibidem : 38).

Les pulsions autodestructrices de Drieu, si évidentes dans le *Journal*, écrit entre 1939 et 1945, apparaissent déjà dans *Le Jeune Européen* : « Rien ne résiste à la complicité lascive que je sécrète de toutes parts » (Drieu 1994 : 39). La paresse et le goût de la solitude sont de vraies maladies pour Drieu, car il les analyse dans tous ses écrits avec sévérité et les juge comme des signes d'une faiblesse qu'il ne peut pas se pardonner. Si dans un texte tardif, tel *Récit secret*, annexé au *Journal,* il y voit la marque d'une certaine élection d'esprit, dans *Le Jeune Européen* la paresse et la solitude recherchée sont vues comme la rémanence de l'enfance : « Enfant, j'avais connu de ces extrêmes langueurs. Je quittais les enfants et je courais m'enfermer dans ma chambre avec un livre » (Ibidem : 42). Cette enfance qui perdure, avec des faiblesses dont Drieu s'accuse sans cesse, cette enfance-fantôme est la source de ses complexes d'infériorité et de ses culpabilisations.

La paresse semble responsable encore une fois de son abandon des livres, de la lecture, et ce qui deviendra le harcèlement d'une vie de l'écrivain est déjà précisé : « … tantôt je voulais écrire, tantôt je voulais vivre » (Ibidem : 44). Ne pouvant pas écrire faute de vivre et ne vivant pas vraiment à cause du désir d'écrire, le narrateur ne trouve pas d'autre sujet que lui-même, dans une sorte de névrose obsessionnelle qu'il entretient toute sa vie; dans ce sens, Victoria Ocampo affirme qu'il « appartenait à cette variété de Narcisses qui se contemplent pour se détester » (Ocampo 1949).

L'un des thèmes récurrents chez Drieu, c'est l'échec. Les commentateurs du *Journal* y ont vu les lamentations d'un homme abattu et très proche du suicide. En fait, Drieu se comporte dès sa jeunesse comme un homme vaincu, il se blâme pour des défauts qu'il a, certes, mais qu'il juge immenses, ses écrits autodiégétiques sont une permanente auto-flagellation, interrompue de temps en temps par des analyses de soi lucides. L'échec est vu dans *Le Jeune Européen* comme total sur le plan personnel, à la fin de sa jeunesse. Le mariage échoué du narrateur est suivi d'une tentative de carrière d'écrivain qui est faite de « l'exploitation de ma misère » (Drieu 1978 : 47). La constatation, trop hâtive, est celle d'une imposture générale :

« Je voulais faire l'écrivain, comme j'avais voulu faire le soldat, l'homme d'affaires, le commissaire du peuple » (Ibidem : 49).

Après le désenchantement du monde et de soi, l'idéal humain du narrateur est, enfin, proclamé nettement : « …mélanger le saint et le héros, l'homme et le dieu » (Ibidem : 50). C'est, donc, une figure encore fantasmée et mythique.

4. Le clairon de la passion politique

Ce qui est important, c'est que cette pensée du *Jeune Européen* annonce sa *passion politique*. Celle-ci sera aveugle et Drieu, le fasciste des années 30 et Drieu, le *collabo* des années 40 sera Drieu possédé par la passion politique.

Dans son livre *La Trahison des clercs*, Julien Benda observe qu'à la fin du XIX^{e} siècle, les intellectuels, qu'il appelle « clercs », ont trahi leur vocation et ont organisé la haine politique, en prétendant en plus lui avoir trouvé des fondements scientifiques. Le patriotisme des intellectuels qui adoptent, selon l'expression de Benda, la passion politique, est caractérisé par le besoin d'action, le désir d'un résultat immédiat, le souci exclusif du but, le mépris envers les arguments, l'excès, la haine, l'idée fixe. L'intellectuel moderne patriote est, selon Benda, xénophobe et privilégie des notions comme la volonté, l'instinct, l'intuition au détriment de la raison. En plus, il se considère comme la manifestation d'une âme collective et il veut lier sa propre forme d'esprit à une forme d'esprit nationale, qu'il oppose à d'autres formes d'esprit nationales, jugées inférieures. Selon Benda, la morale universelle est désormais dévalorisée au profit de la morale spéciale, personnelle, des particularismes. La critique du libéralisme, l'éloge de l'Etat autoritaire et de l'armée viennent accomplir la nouvelle tendance dans la pensée de certains intellectuels de l'entre-deux-guerres.

Drieu est symptomatique de cette vague de passion politique décrite par Julien Benda : « L'honneur d'un homme, c'est d'agir » (Drieu 1978 : 53). En France, les maîtres de cette pensée sont des écrivains que Drieu aime beaucoup : Bourget, Barrès, Péguy, Sorel, Maurras. À partir du *Jeune Européen* et poursuivant avec les écrits contemporains de son « aventure » fasciste (qui commence en 1934), nous retrouvons chez Drieu, point par point, les traits du clerc moderne, « traître », énumérés par Julien Benda.

Nous avons vu que dès sa jeunesse, Drieu se juge insuffisant, faible, voire méprisant et qu'il fait un transfert de lui vers les Français : « L'âme, l'esprit étaient atteints. Je souffrais d'un malaise que je sentais partout. J'étais malade et c'était le mal de tout un peuple » (Ibidem : 161). Lieu commun de la pensée décadente, le goût de constater le désastre général de son temps est lié à l'espoir d'un renouvellement de la société, d'une seconde naissance, comme dans toutes les utopies : « Car décadence veut dire dissolution des forces, mais aussi préparation des forces futures, donc silence, oubli, fermentation indicible, détente délicieuse, retour à l'enfance. Le plus beau dans la décadence, c'est de voir refleurir la barbarie » (Ibidem : 59-60).

Dans la dernière partie du *Jeune Européen*, le narrateur poursuit et approfondit son rejet des valeurs de la société occidentale qui lui est contemporaine et dénonce encore sa déchéance : « les hommes, race abâtardie » (Ibidem : 74). L'image du théâtre de music-hall est une métaphore de la société française et européenne en général, qui serait corrompue, vicieuse, hypocrite, « temple sans visage » (Ibidem : 66). D'autres clichés de la pensée décadente se retrouvent ici : le narrateur déplore le manque de solidarité humaine d'autrefois, la dépersonnalisation : « ces chiffres qui font encore semblant d'être encore des visages » (Ibidem : 70), le mercantilisme est lié à la prostitution, donc à une impureté des mœurs, en ajoutant que le travail dit capitaliste serait une prostitution encore plus grave.

Une autre obsession des penseurs décadents, la peur de perdre la substance nationale, est évoquée par le narrateur : « L'apparence, c'est toute la réalité pour ces foules déracinées et tournoyantes. Je sais ce que pèse leur nationalisme de timbres-poste... » (Ibidem : 82).

Le capitalisme est aussi foudroyé comme régime qui transformerait l'homme en machine et le viderait de contenu spirituel : « …l'abondance des épiceries tue les passions » (Ibidem : 88), « … la machine est née de la paresse de l'homme. Elle est née décrépite et ruineuse, elle ne peut engendrer que des cadavres » (Ibidem : 89). L'idéal d'un homme « nouveau » renvoie à la pensée fasciste, qui séduira Drieu en 1934 : « Pour cet être nouveau il y aura des valeurs nouvelles » (Ibidem : 91). La valeur réside surtout dans les forces de la Nature, nouveau Dieu, déjà annoncé par Nietzsche : « le feu des âmes » (Ibidem : 97), « la fraîcheur du sang. Sentir que la sève des feuilles coule directement dans les veines de l'homme… » (Ibidem : 95). Le présent ruiné a été, certes, précédé par un Age d'or, que le penseur décadent espère retrouver : « …échapper à la vieillesse en retournant à l'enfance » (Ibidem : 94).

Le discours du *Jeune Européen* se radicalise de plus en plus, et si au début la hantise de la décadence de soi de Drieu s'est transférée sur celle de la France, puis sur celle de l'Europe, elle trouve vers la fin du texte une contamination générale, qui témoigne des élans profondément irrationnels de la pensée de type décadent : « Je crois à la décadence de l'Europe, de l'Asie et de l'Amérique, de la planète » (Ibidem : 115).

5. L'originalité du « documythe »

Revenons à l'identification du narrateur avec son pays, avec l'Europe, avec le monde entier : il faut y voir un moyen d'attirer le lecteur dans un modèle d'implication émotionnelle sans mesure. L'originalité du *Jeune Européen* réside, selon Dominique Desanti, dans le mélange des genres : « Il [Drieu – n.a.] sait la nouveauté de son mélange explosif, de son vécu-rêve, de son mentir-vrai, de son émotion-pensée » (Ibidem : 19), il écrit « *en senti-crié* comme Aragon en pensé-parlé » (Ibidem : 24).

Dans le *Jeune Européen* le ton est souvent pathétique : « Il y a en moi une faculté d'admiration qui veut trouver des objets qui l'assouvissent entièrement » (Drieu 1978: 109). Dans son désir d'engager le lecteur émotionnellement, le narrateur fait appel à des procédés spécifiques, comme les questions rhétoriques accumulées, les exclamations – traits propres à l'oralité – ou « la mise en relief » (Lejeune 1980 : 16). Cette dernière consiste en l'insertion de fragments, marqués par des guillemets, représentant les pensées ou les notations d'autrefois du narrateur. Dans ces insertions, nous ne trouvons plus les temps historiques (le passé simple et l'imparfait), mais le présent, qui actualise et attire l'attention du lecteur. Ces épisodes mettent en relief la solitude de jadis du narrateur, son impuissance à écrire un bon roman, ensuite un plaidoyer sur l'importance des passions dans la vie, enfin un dialogue avec soi-même, nommé « l'Autre" et aussi "la voix de la sagesse ». Dans ce dialogue, ses contradictions intérieures n'aboutissent pas pour autant à un conflit, mais seulement à nuancer ses opinions. Ces insertions donnent une belle dynamique au texte qui semble avancer sur plusieurs tonalités.

Le narrateur se trouve démasqué dans le texte, à son insu, dans ses obsessions les plus cachées. Nous avons mis en parallèle les souvenirs conformes à la réalité du volume *Etat civil* et la biographie inventée de ce *Jeune Européen*, afin de constater la mesure de son mécontentement, voire de son mépris de soi. Drieu veut se camoufler derrière le déploiement d'une série d'aventures, un peu trop chargées d'ailleurs, mais il ressort encore plus visible, à la fin. Nous voyons dans sa méditation sur la culture occidentale, présente dans *Le Jeune Européen*, le terrain préparé pour son engagement fasciste et pour sa future collaboration avec les nazis.

Le récit autobiographique *Etat civil* avait été caractérisé par Philippe Lejeune comme "texte indéterminé", dans le sens où le lecteur peut le lire « soit comme un roman soit comme une autobiographie, sans pouvoir cumuler les deux modes de lecture » (Lejeune 1975 : 28). Dans ce type de texte appelé aussi « aléatoire », Lejeune affirme que c'est au lecteur d'en être « l'arbitre » (Ibidem : 28).

Plus complexe, *Le Jeune Européen* semble échapper aux formules de la critique. Pierre Andreu et Frédéric Grover ont observé la nouveauté du livre : « Cette méthode qui mêlait les genres, où l'introspection la plus rude se mêlait à l'observation critique des sociétés, ne pouvait qu'étonner » (Andreu et Grover 1989 : 205).

Caractérisé par Dominique Desanti comme « essai subjectif » (Desanti 1992 : 323), « document mythique » (Desanti 1978 : 12), « mémoires fictifs » (Ibidem : 12), *Le Jeune Européen* est un texte difficile à cataloguer.

6. Conclusions

Réunissant les contradictions propres à Drieu, « nul esprit plus intimement contraire à ses propres faiblesses et moins capable de les masquer » (Picon 1988 : 94), les essais autobiographiques de Drieu témoignent de la complexité intérieure

de son auteur tout comme de sa faculté à créer un genre presque nouveau. Ils témoignent aussi de l'aventure spirituelle tragique d'un intellectuel des années 30 qui, se cherchant à travers un engagement politique voué à l'échec, se retrouve d'une certaine manière grâce à l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

Andreu, Pierre et Grover, Frédéric, 1989, *Drieu la Rochelle,* Paris, La Table Ronde.

Benda, Julien, 2003 [1927], *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset-Les Cahiers rouges.

Desanti, Dominique, 1978, « Ce Jeune Européen d'il y a cinquante ans…un frère ?... ». Préface à l'édition du *Jeune Européen*.

Desanti, Dominique, 1992, *Drieu la Rochelle. Du dandy au nazi*, Paris, Grandes Biographies Flammarion.

Drieu la Rochelle, Pierre, 1977 [1921], *État civil,* Paris, Gallimard - L'Imaginaire.

Drieu la Rochelle, Pierre, 1978 [1927], *Le Jeune Européen*. *Suivi de Genève ou Moscou*, Paris, Gallimard-NRF.

Drieu la Rochelle, Pierre, 1992, *Journal.1939-1945*. Présenté et annoté par Julien Hervier, Paris, Gallimard-Témoins.

Gusdorf, Georges, 1990, *Les Ecritures du moi, Lignes de vie*, t. 1. Paris, Odile Jacob.

Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane, 1997, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin.

Leibovici, Solange, 1994, *Le Sang et l'encre. Pierre Drieu la Rochelle, une psychobiographie*, Amsterdam, Rodopi.

Lejeune, Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, *Seuil-Poétique.*

Lejeune, Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Ocampo, Victoria, 1949, « Le Cas Drieu la Rochelle », *Sur*, Buenos Aires.

Picon, Gaëtan, 1988, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard-Tel.

CONFIGURAȚII SIMBOLICE ÎN ROMANUL *DIN CALIDOR* DE PAUL GOMA

Daniela-Anca IEDERAN
Universitatea din Oradea

Paul Goma's existential trajectory, which has been retraced within the intricate scaffolding of the Fiction-House, has at its core the *calidor*. The linguistic feature can be placed, by means of the mosaic inlay of the consonants and vowels, in connection with the sacred, archetypal centre of existence, from where the rays of being will emerge towards the rim of the circle itself. The writer will always return to the core of this matrix, through the magic power of the Memory-Character, thus symbolically establishing the levels of the Fiction-House. The matrix-*calidor* is affirmed through the benchmarks of the mythic main themes, which are equated with viable metaphors, internally established, that emphasize numerous states of being. N. Frye's archetypal approach, as well as Paul Ricoeur's radical hermeneutics, highlights in the case of Paul Goma's novels the unsuspected presence of certain symbolic images and certain inner springs fictionally transmuted into a patterned destiny, through the memory's ordering function, thus revealing individual experiences. In conclusion, the *calidor* stands for the idyllic escapism of childhood, a haven of purity, which is continuously rebuilt in the writer's torn being, exiled beyond the outskirts of the initial existential circle.

Key-words: memory, *calidor*, point, centre, main theme

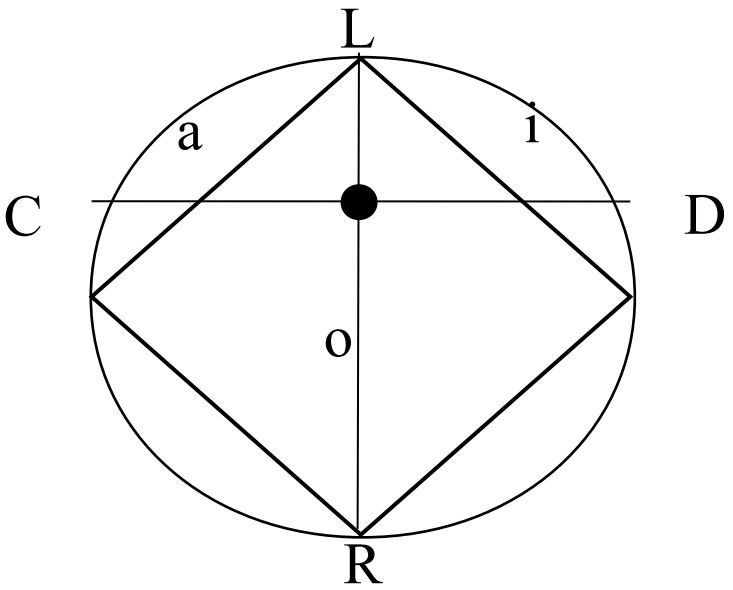
1. Centrul *din calidor*

„Scriitorul mare este mare pentru că este adevărat” (Goma 2004: 27) afirmă Paul Goma. „Scriitorul şi cartea? Scriitorul sau cartea?” (Ibidem:30) – dilema nu este rezolvată, nici nu e dorită a fi; identitatea primilor doi termeni egali este secondată de posibila subordonare din al doilea caz, până la o virtuală excludere a unuia: nu pot exista două centre ale unui univers circular, ci doar unul, care absoarbe scriitorul şi opera. Iar scriitorul mare este adevărat, deoarece poartă în sine memoria centrului lumii sale, care îi serveşte drept muză şi îl supraveghează, în acelaşi timp.

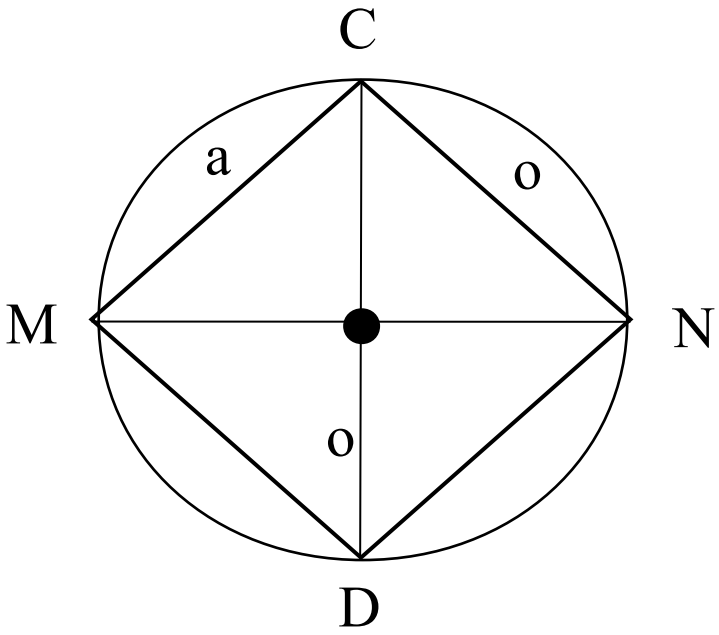
Centrul, punctul de constituire al unui întreg univers de repere ale ființei, îl reprezintă, pentru Paul Goma, calidorul.

Într-o viziune simbolică, arhetipală, „suveranitatea asupra universului" (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 282) este ilustrată, prin extrapolare, şi de natura toponimului: calidor. Cuvântul este structurat fonetic din patru consoane şi trei vocale, ce pot fi grupate într-o configurație aparte. Consoanele se poziționează în direcția celor patru puncte cardinale, iar vocalele formează un romb interior (înscris în cerc). „Un nume, o literă, un semn sau un punct" (Ibidem: 282) în centrul unei figuri dezvăluie rolul de pivot pe care totul se sprijină şi de care totul depinde.

Figurativ, semnul centralității, al punctului-matrice care dă naştere lumii configurate simbolic în coordonatele memoriei poate fi ilustrat astfel:



Se observă razele care ating circumferința, în patru puncte cardinale, radiind din centru. Aceeaşi schemă simbolică se poate aplica, spre exemplu, şi în cazul toponimului mitic Macondo:



Satul mitic are valoarea unui punct primordial, care se naşte, vieţuieşte şi se stinge, un univers consumându-se pe sine şi consumându-şi făpturile: „Lumea era atât de nouă" (*Un veac de singurătate*: 7) la început – „Macondo era acum un vârtej îngrozitor de praf şi dărâmături vânturate de furia acestui uragan biblic" (Ibidem: 364) la sfârşit.

Rombul fonetic dezvăluie ideea de matrice a vieţii, de *simbol feminin* (Chevalier, Gheerbrant 1993: 169) reprezintă legătura prin care „mumele sfintele/ luminile mii/ mume sub glii/ îţi iau în primire cuvintele./ Încă o dată te adapă" (*Epitaf*: 161). Într-un cuvânt – htonicul, poarta de acces spre fecunditatea şi protecţia maternă a pântecelui universal, liantul dintre viu, dinamic, solar şi starea atemporală, embrionară, selenară.

Triunghiul vocalic este divin, sugerând armonie, „glifa razei de soare la vechii mayaşi" (Chevalier, Gheerbrant 1993: 383), focul şi inima pentru alchimişti.

Toponimul devine o adevărată mantra, încrustată în memorie şi incantată de-a lungul întregii existenţe, în dispersia „razelor" care îi disipează imaginea, dar care, în ultimă instanţă, converg spre centru.

Calidorul şi litera monosilabei sacre OM, „sămânţa dinăuntrul scoicii" (Ibidem: 133) sunt, în mod simbolic, identice: de la el pornesc rosturile lumii scrise şi nescrise, este factorul ordonator al existenţei şi al făpturii. Calidorul este un spaţiu central al „inocenţei copilăriei spiritului" (Simuţ 1992: 8), în care se oglindeşte „ipostaza christică a Orfănelului" (Maliţa 1990: 9).

„Orfănelul" îşi reconstituie apartenenţa la matrice prin intermediul memoriei subiective, a ceea ce personifică autorul însuşi, elogiind instrumentul de oglindire şi de ordonare a propriei conştiinţe:

> *memoria, memoria, maica noastră ocrotitoare (atât cât poate), memoria, maica noastră, mântuitoarea, memoria, ultimul recurs şi reazem, singura mângâiere, înainte de a pleca încolo, dincolo...* (*Patimile după Piteşti*: 8).

Scriitura sa se transformă, astfel, într-o spunere nesfârşită a memoriei; Northrop Frye distinge între autobiografia care se suprapune peste roman, născută din

> *impulsul creator ficţional, deci de a selecţiona numai acele evenimente şi experienţe din viaţa unui scriitor care pot alcătui un tipar bine structurat* (Frye 1972: 390) şi confesiune, când *tiparul rezultat întrece în dimensiuni pe cel cu care a ajuns să se identifice scriitorul; acest tipar poate fi încă o simplă prezentare a concordanţei dintre temperamentul şi atitudinile sale* (Ibidem: 391).

Criticul consideră că „după Rousseau confesiunea începe să ia forma de roman, acest amestec având ca rezultat autobiografia ficţională" (Ibidem: 391), axată pe aspecte de ordin artistic, religios sau politic. Astfel autorul se scrie pe sine însuşi, îndepărtându-se de canoanele tradiţionale ale romanului.

Frye face distincţie între roman – „extrovert şi personal, romanţ – introvert şi personal" – şi confesiune care este „introvertă, dar are un conţinut intelectualizat" (Ibidem: 392). Structural, memoria-oglindă a conştiinţei devine, în cazul lui Paul Goma, un principiu anatomic: disecă (mai târziu asemenea unui bisturiu necruţător), analizează, sintetizează datele existenţei proprii, alcătuind un eşafodaj inedit.

Produsul artistic rezultat nu este altceva decât un mit al Golemului menit să demonstreze unicitatea acestuia. Golemul este zămislit prin imitarea *creaţiei* divine; opera este făurită de un creator stăpân absolut peste universul său. Golemul lui Paul Goma „este mut pentru că oamenii nu sunt în stare să-i dea grai" (Chevalier, Gheerbrant 1993: 102); el conţine imaginea propriului eu creator, depăşindu-l, de multe ori şi subjugându-l. Golemul lui Paul Goma poartă, printre contemporani, stigmatul muţeniei, deoarece este silit să fie mut şi respins, dar se şi autocondamnă.

Arhetipul lui Hamlet – voce nostalgică, dar şi acuzatoare – dă substanţă vocii auctoriale care, sub imperativul necesităţii recuperării şi al rememorării, îşi ţese wagnerian opera, printr-un mozaic de metafore – simbol. Astfel, timpul – suveică se derulează într-o spirală inversă, comprimându-se în punctul – centru: calidorul – etern prezent.

Incipitul din *Pre-mergere* fixează statutul simbolic al matricei: „este buricul pământului" (*Din calidor*: 5). În esenţă, prezentul reiterează ideea de

consubstanţialitate, de fiinţare perpetuă. Estele reprezintă alegoria lui a fi în miezul punctului, ceea ce îi conferă statut peren.

Cuvântul calidor – cuvânt-mantră pentru scriitor – îşi dezvăluie valenţele unice; nu este împrumutat din „slavismele ţărăneşti" (Ibidem: 5), nici nu este „turcism târgoveţ" (Ibidem: 5), el îşi afirmă individualitatea sonoră, muzicală, creată: „Casa noastră din Mana avea, (domnilor), calidor... etimologia propusă, la început de tot, de mamă era atât de mult mai frumoasă, încât în mod necesar era şi răpitor de adevărată: Calidor, carevasăzică: dor-frumos" (Ibidem: 5).

Adresarea „domnilor" pare a avea o rezonanţă uşor ironică şi emfatică, ilustrând parţial ceea ce Julia Kristeva numea „adolescentismul scrierii" (Kristeva 2005: 149), prin ipostaza de adolescent perpetuu a naratorului, exprimându-şi voit unicitatea; vocea auctorială se identifică pe sine în sacralitatea logosului: „carevasăzică, grecescul Kali şi românescul dor se întâlnesc pe o cărare (spre izvor), se văd, se plac, se iau, se cunună..". (Ibidem: 5).

Naturaleţea „spunerii" se combină cu introducerea într-o atmosferă mitică: dorul frumos devine o sintagmă emblematică din care izvorăşte litania: „te prinde, cuprinde, străprinde; te năpădeşte, te copleşeşte; bate, răzbate, străbate - atunci când (de sus, din calidor), cu privirea aburită de durere, caţi încolo, spre Asfinţit unde bănuieşti Prutul, râu blestemat..." (Ibidem: 6),

Fraza capătă, prin sonorităţile cu ecouri arhaice ale verbelor şi prin asonanţă, valenţe muzicale stranii; chemarea „punctului", acest dor personificat, arhetipal, atinge uşor la început, apoi şopteşte învăluitor în străfundurile fiinţei, pentru ca în final să o devasteze.

Scriitorul plonjează „în osia lumii" (Ibidem: 6) prin vestibulul memoriei recuperatoare: nostalgia paradisului pierdut, al acelui Alfa şi Omega, trasează conturul existenţei: „pe măsură ce mă îndepărtez de el, punct-de-plecare, mă apropii de punctul-de-sosire" (Ibidem: 6). Între copil şi mamă, cuprinşi în calidor, în osia lumii sau în buricul pământului se naşte şi persistă aceeaşi legătură invizibilă, o rază care certifică „acel vestibul deschis spre ambele părţi, acel afară proxim şi nu definitiv, acel loc la aer şi la lumină şi umbră şi căldură lăuntrică" (Ibidem: 6).

Este emoţionant elogiul adus figurii materne (rezonând de căldura şi melancolia sufletului moldovenesc), creionată cu sensibilitate aparte, conferindu-i o aură mitică: mama „m-a adus pe lume" (Ibidem: 6) conchide autorul, nu a fost trimis.

Această mărturisire vine să întărească ideea Mamei Divine, receptacul şi „matrice a vieţii" (Chevalier,Gheerbrant 1993: 261); fiinţa mamei este ambivalentă, întrupând viaţa şi moartea, deopotrivă. În teologia hindusă, noţiunea capătă valenţe simbolice: Mama divină exprimă o „gândire cosmocentrică" (Ibidem: 261), incluzând energia creatoare ce animă micro- şi macro-cosmosul, ca principiu spiritual.

Mama devine, în psihanaliza modernă, un arhetip, simbolul acelui anima (inconştientul) care, pentru a fi constructiv, are nevoie de conştiinţă. Mama din

calidor se regăseşte în perenitatea centrului: ea aduce pe lume şi ghidează fiinţa spre lumină, răspunzând creaţiei divine prin propria zămislire; Nichita Stănescu cerea:

„şi mă rog de tine,
naşte-mă. Naşte-mă" (*Către Galateea*: 160).

Metafora stănesciană traduce acelaşi dor arzător de fiinţare, prin creaţie, spre iluminare.

Tragismul despărţirii inerente de mamă este atenuat prin imaginea transmigrării sufletului acesteia în fiinţa propriului fiu al scriitorului, Filip. Mama se diminuează ca fiinţă, se micşorează ca trup, regresând la stadiul embrionar, în esenţă, prin moarte, sub gliile blagiene, în Necuvânt. Învitaţia în calidor se face „din, în, spre calidor" (*Din calidor*: 6) marcând nostalgia eternei reîntoarceri, reînvierea centrului lumii de unde izvorăsc, pentru scriitor, o infinitate de posibilităţi odată ce Mama îl aduce la lumina fiinţării.

2. Reperele toposului mitic. Casa – Şcoala – Satul

Calidorul, odată identificat prin funcţia recuperatoare a memoriei, devine locul sacru de contemplare şi de ancorare, a fiinţei prin memorie, o virtuală „Atlantida a reveriei" (Podoabă 2004: 254); timpul – suveică îşi încetează derularea, calidorul transformându-se într-o monadă a conştiinţei scriitorului.

Totul porneşte din calidor şi se întoarce la el, confirmându-i statutul de virtual „semn iconic" (Derşidan 2002: 5); prin calidor, Paul Goma dă glas suferinţei maturului de a se fi pierdut în haosul lumii, bucuriei de a se regăsi sufleteşte în oaza de linişte edenică, tragismului în ultimă esenţă, a rupturii de fiinţă; de aceea acest dor e frumos şi torturant în acelaşi timp, alină şi produce suferinţă, luminează şi îndârjeşte.

Autorul îl exprimă prin „sensibilitate şi finețe analitică" (Simuț 2000: 92), investindu-şi potenţialul scriitoricesc într-o ţesătură epică imagistică, în care toposul mitic are dimensiunile fiinţei: memoria naşte şi se naşte odată cu propria ei configurare.

Putem, astfel, vorbi, în cazul cronotopului de faţă, de ceea ce Jean Ricardou numea „metafora configurală internă" (Ricardou 1988: 120), fapt în care, pornind de la „schema unei celule simbolice" (Ibidem: 120) se elaborează întreaga reţea figurativă a eşafodajului interior al scriiturii.

Imaginea casei de lut, recompusă de vocea tatălui, atrage metafora aparte-nenţei la matrice: „dacă nu voiam, nu ieşeam la lumină. Atunci" *(Din calidor*: 19) urmată de transpunerea în fiinţa eternă: „Din acum, de aici, privesc din calidor" (Ibidem: 20). Metafora configurată internă a casei de lut (locul aducerii pe lume) este însoţită de cea a şcolii: „înzidirea" (Ibidem: 14) ei naşte imaginea conturării, prin logos, a locului de unde se va împărtăşi din lumina cunoaşterii, locul în care cei doi părinţi îşi vor îndeplini misia de apostoli-luminători.

Înzidirea acesteia este mai mult decât o simplă zidire, ea implică integrarea spiritului, a duhului, a sufletului, cere imperios jertfa mitică, involuntară prin moartea lui Pantelimon, asigurându-i statutul sacru. Pentru că în satul Mana (simbolic, mana cerească?), centru al lumii şi punct de raportare al tuturor razelor existențiale, totul se preface şi se supune unui ritual imemorial de păstrare nealterată a ființei. *Mana* scriitorului „participă în chip mistic la sacru" (Chevalier, Gheerbrant 1993: 264). Toată ființa sa este ancorată în esența vetrei; reperele existențiale se identifică prin observarea, tatonarea, însuşirea şi păstrarea lumii în datele sale primare. De aceea, Mana ilustrează „un tip de model teoretic al metaforei" ontologice (Ricoeur 1984: 264), model care se constituie într-o rețea de metafore subsumate arhetipului.

Calidorul este proiectat sistematic, pe fundalul casei, al şcolii şi al satului implicând permanenta ancorare în ipostaza mitică. Calidorul se regăseşte în toate reflectările spațiale ale universului fictiv, fiind ceea ce Stephen C. Pepper numea „root metaphor" (Ricoeur 1984: 375) incluzând fapte, experiențe, evenimente, atitudini relatate, rememorate, retrăite.

În câmpul vast al memoriei, în datele ontologicului, calidorul se proiectează în cele trei segmente – vectori care definesc axiologic trăirea: Casa – Şcoala – Satul, conturând concentric cercul ființării.

Casa este identificată cu şcoala; dacă o casă părintească proprie nu a existat –„bojdeuca de lut, acoperită cu paie, cumpărată odată cu terenul pentru şcoală" (*Din calidor*: 7) – datorită condițiilor impuse de timpul istoric, ea se va reconstitui îngemănată în construirea şcolii „făcută de noi cu mânurile-istea" (Ibidem: 8), după cum se exprimă intempestiv tatăl scriitorului.

Amânarea plecării în primul refugiu este datorată tocmai imposibilității părăsirii bruşte a spațiului înălțat prin înzidire, pentru luminare spirituală. Şcoala şi casa se identifică, se suprapun, lumea în coordonatele ei se învârte şi curge în jurul acestei vetre. De aceea, tatăl „dă încă-numai-o-raită şi încă-numai" (Ibidem: 9); dezrădăcinarea presupune abandonarea tuturor legăturilor cu adevăratul univers.

Scriitorul-martor în ipostaza copilului vede tot; în ipostaza maturului este nevoit să recompună imaginea pierdută în hățişurile memoriei, rămânând la arhetip: „stau în calidor şi nu mai văd: s-a-nnoptat", „văd bine de tot" (Ibidem: 10).

Lămuririle cerute tatălui implică întotdeauna raportarea la efectele timpului istoric; logosul explicitează, acuză, justifică faptele şi datele, constată, rezumă, concluzionează.

Tatăl învață, la rândul său, din înțelepciunea ancestrală a bătrânilor: viziunea realistă a civilizației industriale se opune mentalității arhaice, şi pierde teren. Arhaicul are de partea sa fibra cosmică, fiorul primordialului, esența Manei:

> *- Stuh, muruială, cochileți, lut, balegă! a tunat tata. Cum sa dureze ceea ce faci, dacă-l faci din lut şi din stuh? Şi ne mai mirăm că strămoşii noştri n-au lăsat urme...*

- Au lăsat, dar nu acolo unde toată lumea se uită..., a zis Moş Iacob (Ibidem: 16).

Peste timp, construcţia născută din pământ şi imortalizată în fotografii naşte uimiri, revelaţii în rândul occidentalilor moderni. Şi astfel, devine reperul care incită la reconstrucţie: scriitorul îşi caută rădăcinile pierdute, recompunând coordonatele spaţiului, transpuse fictiv.

Primordială, în viziunea sa, este geografia „mamă a istoriei: spune-mi unde te afli, în spaţiu, ca să-ţi spun ce ţi s-a întâmplat în timp" (Ibidem: 18).

Locul vădeşte situarea individului faţă de reperele cosmice, locul îşi creează propria viaţă prin existenţele care îl populează. Scriitorul îşi reface fictiv reperele locului său pierdut, ale spaţiului din care a fost smuls, înainte de a fi apucat să-şi conştientizeze apartenenţa: „Am început să construiesc, să mi-o fac eu, cu mânurile mele. Casa. Casa mea. Pornire firească la cineva care n-a avut vreodată casă; deci, nici o acasă – de altfel, nici ţară..." (Ibidem: 18).

Recompunerea casei simbolizează trasarea hărţii interioare a vieţii sufleteşti, configurarea arhetipală a ideii de protecţie, de refugiu aflat în centrul cercului, marcând prima comuniune cu cercul, prin locul zămislirii. Reflexivul *m-am născut* poartă, pentru scriitor, o puternică încărcătură afectivă: naşterea presupune lumină, desprindere din lutul înconjurător în numele vieţii.

Tonalitatea confesivă capătă accente dramatice; autorul îşi impune, transpunându-se în geografia sa, contemplarea propriei dezrădăcinări şi înstrăinări:

Îmi spun că aş vrea şi eu să-mi pot spune: «Uite: aici m-am născut» – şi să arăt ceva aflat încă în picioare: un ciot de zid, un ciob de horn, dezafumat de timp şi micşorat – şi nu doar pământul: neted, şters bine-bine. Nu doar pământul, cu un gest rotunjit de nehotărâre care ar voi să zică: „Pe-aici, pe undeva"... (Ibidem: 20).

Stabilitatea, permanenţa, continuitatea se pot afla numai în interiorul cercului, destinul desfăşurându-se concentric şi atingând reperele dispuse în jurul centrului, prin raze care converg spre el: casa, şcoala. Tot astfel memoria cuminte ordonează clipele, urmând cursul destinului, concretizându-le fotografic şi palpabil, de multe ori prin emoţia resimţită a relatării.

În cazul lui Goma, totul se află pe acolo, pe undeva de vreme ce factorul ordonator **destin** este bruiat, prin desprinderea de matcă: în vâltoarea haosului existenţial, singurul punct de reper este calidorul ce poate aduna şi recompune clipele trecute şi se poate, de asemenea, substitui refugiului.

Strategia discursului este interesantă: ancorarea în calidor este laitmotiv, punctând inerent momentele de reflecţie ale spunerii; de la acest fapt porneşte re-construcţia edificiului memoriei afective, prin identificarea elementelor geografiei proprii: casa, şcoala.

Satul, în schimb, cade, ca evocare din perspectiva figurii patriarhale, sub incidența memoriei critice. După o trecere în revistă a istoriei dramatice a acestuia, într-o manieră demitizată şi demistificatoare, tatăl evidențiază crudul adevăr: satul străvechi Mana piere sub acțiunea „civilizatoare" a cuceritorilor, calitatea umană se alterează: „ocnaşi liberați, şi apoi moscali (...) în sfârşit rătăcitori" (Ibidem: 25).

Acest ultim aspect consemnat oferă o explicație pentru deteriorarea treptată a vetrei, deoarece „libertatea e ca tabla-nmulțirii, se învață încetul cu încetul, greu - se mai uită, se re-învață..." (Ibidem: 27). Astfel logosul susține vocea auctorială martoră a relatării, din calidor. Cuplul de părinți recompune imaginea prometeică a adevăratei civilizări, a priceperii de a folosi şi de a conştientiza libertatea în lupta pentru supraviețuire; *prepeleacurile* de care povesteşte tatăl (care mai de care mai arătoase) sunt un motiv de mândrie pentru localnici, deşi ele reprezintă, în esență, nişte observatoare sau posturi de pază pentru prevenirea furtului de pepeni. Ele se află în totală neconcordanță cu umilele colibe de lut în care se viețuieşte.

Explicația? Mănenii „priveau lumea de la înălțime" (Ibidem: 38), fiind interesați de trecători… Ironia vocii tatălui este evidentă, în raport cu discutata calitate umană; memoria sa încastrează, însă, şi lupta cu pământul a noului Adam (țăranul Severin), care îşi foloseşte libertatea muncind ca un rob.

Satul se animă treptat prin iluminarea memoriei; scriitorul întreabă, caută răspunsuri. Iar părinții, de dincolo de memorie, îi răspund.

Scriitorul îşi construieşte astfel propria sa casă, ancorând-o în jurul calidorului, logosul recompunînd existența concentric.

Vocea mamei readuce în prim-plan imaginea cuplului tânăr, dornic de a schimba lumea. Valsul mamei, pasiunea ei pentru dans este singurul reper angelic şi luminos în configurarea ulterioară a evenimentelor. Tatăl reține dansul mamei, mişcarea ei, desprinsă parcă din tablouri boticelliene; lumea pare să fie, astfel, eliberată, mântuită, răul dă înapoi şi devine neputincios.

„Ca să pot dansa" (Ibidem: 31). Afirmația mamei, pe patul de suferință, implică substratul metaforei: limbajul transmis de dans transcede logosul, celebrând viața, armonia dintre creator şi creație, aspirația spre unitate. Dansul mamei, chiar în fața torționarilor mai târziu (dans din priviri, izvorât din neastâmpărul picioarelor), îi descumpăneşte: „dansau umerii, şi capul şi privirea mamei – bineînțeles numai – mereu, mereu, vals. Vals. Vals. Vals". (Ibidem: 33). Mama, în esență, este metafora vieții. Tot ea, factorul zămislirii, este cea care nu uită nimic: ruperea de rădăcina ființei, de propria definire, nu poate fi uitată: „Stai, omule, intervine mama. Ia-o mai din urmă, că la amintiri nu ne grăbeşte nimeni" (Ibidem: 29).

Ea rămâne un agent al Memoriei, patronând derularea evenimentelor, spunerea tatălui, intervenind când această desfăşurare a spunerii omite amănunte esențiale. Şi, astfel, ghidează involuntar rememorarea fiului care îşi construieşte casa-ficțiune, populând-o şi mobilând-o cu tot ceea ce a constituit pre-mergerea în refugiu.

Casa-ficțiune întrupează, în esență, echivalentul stării sufleteşti ca „substitut al oricărui referent" (Ricoeur 1984: 379). Casa-ficțiune este construită prin împletirea de relatări reproduse fidel, ale tatălui şi ale mamei, ca puncte de reper ale căminului. Martori şi viețuitori, părinții ilustrează doi poli: istoria vie, reprodusă, relatată, critică, dinamică – Tatăl, ca factor rațional, logic, demistificator şi istoria afectivă, simțită, percepută simbolic şi trăită – Mama, ca factor afectiv.

Casa de lut – Şcoala – Casa-ficțiune se suprapun simbolic: tatăl şi mama construiesc casa de lut care durează atât cât timpul istoric o permite; şcoala – ridicată de părinți – ocupă o altă dimensiune a devenirii spirituale, rezistând după voia aceluiaşi timp istoric; casa-ficțiune este singura care se învăluie în nimbul permanenței. Având ca temelie Memoria vie, ea se înalță şi viețuieşte prin creație. Calidorul casei-ficțiune este, în esență, calidorul la care autorul se întoarce mereu. *Paracliserul* lui Marin Sorescu arde împreună cu biserica sa, Paul Goma se consumă împreună cu propria casă-ficțiune, încercând să se elibereze, identificându-se, re-construind şi recompunând. Şi, pe măsură ce o face, se regăseşte pe sine.

Invazia istoriei brutale în universul idilic produce retrăirea, peste timp, a fiorului rece ca semn al viitoarei ruperi de ființă. Evoluția acestei retrăiri este configurată gradual ascendent: „Stau în calidor. În calidorul casă. Stau în calidorul casei noastre din Mana. Stau în calidor şi tremur" (Ibidem: 52). Scriitorul se cramponează, în primul rând, de „scene statice, scene-cheie, scene-sâmbure" (Ibidem: 52) care constituie temelia casei-ficțiune; în esență, acele crâmpeie de viață trăită de el însuşi şi rememorată. Astfel, casa-ficțiune, se compune treptat, iluminând monadele încastrate în somnul spunerii, monade revitalizate prin spunere.

La acestea, urcând din treaptă în treaptă, se adaugă, potențându-le, relatările martorilor istoriei, ai vieții trăite. Acestea au rolul de liant, cimentând emanațiile calidorului. Intenția regăsirii prin rememorare este atât de puternic motivată, încât Goma îşi doreşte regresia în Necuvânt, în atemporalitatea marcând dăinuirea: „atunci înaintez – retrăgându-mă şi dincolo; în sămânță, în grăuntele de grâu – pentru cine are urechi de auzit" (Ibidem: 52).

Construirea casei-ficțiune este paradoxală: edificiul se poate constitui, se poate înălța doar coborând pe firul timpului, oglindindu-se arhetipal în sufletul copilului. „Jocul semnificațiilor" (Ricardou 1988: 131) este evident; scriitorul induce ideea de fisură în viziunea idilică asupra lumii, aparținându-i în ipostaza de copil prin asocierea calidorului cu frigul şi cu lecția neînvățată la şcoală, întreruptă ca nefiind bună.

Confesiunea este motivată direct: „l-au ridicat pe tata" (*Din calidor*: 52). Această afirmație succede precizării determinării autorului de a rememora şi de a retrăi totul. Nu întâmplător, pentru că, din acest punct, vocea copilului se face auzită tot mai des şi mai puternic, concurând vocea tatălui din perspectiva maturului care caută explicații şi cere lămuriri.

Există, astfel, de multe ori în țesătura epică, două relatări, completându-se: relatarea tatălui – ancorată în istorie – şi cea a fiului, coborând din calidor şi

întorcându-se la el. Povestea fiului este justificată, mai târziu, de precizările tatălui. Doar el este învestit cu funcția de configurator al fundalului pe care se desfășoară experiențele fundamentale ce constituie decorațiunea interioară a casei-ficțiune.

Astfel, episodul arderii cărților când tatăl este arestat reprezintă un prim nod important în țesătura simbolică de configurații metaforice. De fapt, aceasta reprezintă prima confruntare a copilului din calidor cu acțiunea represivă a timpului istoric:

> *Ei: trei-persoane. Cu trei mantăi de piele - muşama, cu trei pistoale lungi de tot, în trei toace de lemn. Tocuri, nu toace, toaca era la mănăstiri, acum se bate tocul, ca să închidă mănăstirile şi să ridice oamenii – cu pistolul* (Ibidem: 53).

Represaliile sunt relatate de către tată fiului matur, dezvăluindu-i misiunea reprezentanților timpului nou „să strivească, să nimicească, să distrugă, să ardă" (Ibidem: 61). De aceea, tatăl-ctitor de şcoală va comite gestul arderii cărților proprii, tocmai pentru că este un iubitor de carte, după cum afirmă el, salvându-le, paradoxal, de la distrugerea lor de către străinii invadatori. Le va arde, într-un gest simbolic, cu gândul neputinței răului de a învinge total. Strigătul *Trăiască Guttenberg* în mijlocul asupritorilor analfabeți şi brutali pare nebunesc şi absurd, transferând sensurile adânci într-o primă amintire vie fiului, care o va aşeza la temelia casei-ficțiune:

> *dansul tatei, gol pân-la brâu, cu o sticlă de rachiu într-o mână, țopăind în jurul rugului pe zăpadă şi urlând cu veselia înspăimântatului: Trăiască Guttenberg! – ştiind el bine că viața Basarabeanului sub Rus e ori: că-că, ori: că-că* (Ibidem: 69).

Guttenberg – cel care a inventat tiparul. Într-o lume a cărei temelie începe să se fisureze sub acțiunea violentă a istoriei brutale, referirea capătă noi semnificații închise într-o metaforă numită de J. Ricardou *ordinală* (Ricardou 1988: 133); este vorba de o suprapunere de sensuri. Pornind de la figura centrală a lui Guttenberg, inventatorul tiparului, se insinuează ideea de răspândire a culturii scrise şi, în final, simbolul triumfului liber al spiritului creator, indiferent de circumstanțele istorice. Astfel se tranzitează spre o nouă *celulă ficțională* (Ricardou 1988: 113), configurând rețeaua epică din casa-ficțiune şi mutând accentul pe vocea auctorială, care devine preponderentă, rememorând experiențele pe două planuri temporale.

Prin tehnica contrapunctului, memoria subiectivă se detaşează net, alcătuind mozaicul epic din fragmente simbolice, disparate, unite, în final, de acelaşi calidor: „Stau în calidorul casei noastre din Mana" (Ibidem: 68).

De data aceasta, afirmația are ca scop individualizarea propriilor amintiri. „Guttenberg" îl patronează, simbolic, pe scriitor, reeditând, la nivel superior,

experiența tatălui, însă nu ca un Aufklerer, ci la modul vindicativ, imperios necesar sieşi: „Duminică dimineața (...) oricum, de acolo, de atunci încep amintirile numai ale mele, curgătoare ca Răutul la Orhei" (Ibidem: 68).

Fluviul timpului, asemenea Răutului la Orhei, curge, aducând cu sine toate celulele epice semnificative ce vor decora casa-ficțiune. Din calidor, memoria transpusă în ficțiune conturează treptat figura Orfănelului, țâşnind în epic. Toposul mitic transpus în coordonatele ficționale se încarcă, astfel, de reverberațiile personalității în formare, analizate şi interpretate de vocea auctorială.

Sintetizând nostalgiile după Edenul copilăriei, calidorul rămâne centrul ființei care va fi supusă acțiunii timpului istoric ce o va rupe brutal de ritmul normal al devenirii. Părăsind calidorul, Paul Goma îşi va urma destinul geometrizat: cercul solar, însă, va fi anihilat de unul întunecat, opresiv. De aceea, prin *maica memorie* va încerca o recuperare de sine, atâta timp cât scrisul reprezintă o eliberare, dar şi o re-compunere ontologică.

BIBLIOGRAFIE

Blaga, Lucian, 1980, *Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1993, *Dicționar de simboluri, vol.1-3*, Bucureşti, Editura Artemis.

Derşidan, Ioan, 2002*, Iconi şi literatură*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Frye, Northrop,1972, *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers.

Goma, Paul, 2004*, Din calidor,* Iaşi, Editura Polirom.

Kristeva, Julia, 2005*, Nouă maladii ale sufletului,* Iaşi, Editura Trei.

Malița, Liviu*,* 1990, *Exilul ca destin apocrif* [în] revista *Apostrof*, nr. 5/1990.

Marquez, Gabriel, Garcia,1995, *Un veac de singurătate,* Bucureşti, Editura RAO.

Martin, Mircea, 1987, *Georges Poulet sau despre cerc şi despre literatură înțelese ca forme ale minții*, studiu introductiv la Poulet,Georges, *Metamorfozele cercului*, Bucureşti, Editura Univers.

Goma, Paul, 1999, *Patimile după Piteşti*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Podoabă, Virgil, 2004*, Metamorfozele punctului,* Piteşti, Editura Paralela 45.

Poulet, Georges, 1987, *Metamorfozele cercului*, Bucureşti, Editura Univers.

Ricardou, Jean, 1988*, Noi probleme ale romanulu*i, Bucureşti, Editura Univers.

Simuț, Ion, 2000, *Arena actualității*, Iaşi, Editura Polirom.

Simuț,Ion*,* 1992, *Inocența şi revolta în infern* [în] *Vatra*, nr. 6/1992.

Stănescu, Nichita, 1985, *Ordinea cuvintelor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

THE DA VINCI CODE (BY DAN BROWN): A FEMINIST NOVEL?

Ilda KANANI
University "Ismail Qemali" of Vlora, Albania

The Da Vinci Code, a popular suspense novel by Dan Brown, generated a great deal of criticism and controversy after its publication in 2003. Despite criticisms of inaccuracies and factual misinterpretations, many literary critics consider Brown's novel to have underlying feminist ideals.

The *women characters* have an indispensable role throughout the book and portray underlying themes of feminism. One is intrigued to wonder if it is a deliberate focus to enforce the feminism theme, or if it subtly upholds the patriarchal structures it purports to rail against. The most interesting heroines of the book are Mary Magdalene, Sophie Neveu, and also the implied sacred feminine symbols of Leonardo Da Vinci's masterpieces', such as *The Mona Lisa* and *The Virgin of the Rocks*. Another fascinating discovery is the responses of the Albanian readers towards this bestseller. Delving into the female symbols, themes and components of this novel will be a journey in itself and discovering the Albanians' connections to such a controversial piece will make it an epic journey.

Key words: prominent role, women, "The Da Vinci Code", criticism

1. A general overview and insight into *The Da Vinci Code*

Two thousand years ago, we lived in a world of Gods and Goddesses. Today, we live in a world solely of Gods. Women in most cultures have been stripped of their spiritual power. The novel touches on questions of how and why this shift occurred…and on what lessons we might learn from it regarding our future.[1]

The Da Vinci Code, a world renowned suspense novel by Dan Brown, generated a great deal of criticism and controversy after its publication in 2003. It

[1] http:danbrown.com- *Interview about The Da Vinci Code, 2003*

is a worldwide bestseller which had 60.5 million copies in print by May 2006 and has been translated into 44 languages. The novel has provoked a popular interest, drawing glowing reviews as well as controversial ones from prestigious newspapers worldwide, linguists and literary critics. The novel sparked a number of similar books by various authors who desired to uncover religious secrets through suspense.

The Da Vinci Code is categorized as a suspense mystery, in which there is a search for a desired object, The Holy Grail**.** The object is obtained via various clues and symbols resulting in a wild chase. The plot involves murder, institutional power, and conspiracy. Brown draws in ancient characters such as *The Knights of Templar* and suggests new theories about Christ, religious art and a multitude of religiously affiliated institutions. The plot development takes place in actual locations in Europe, with factual accounts of places and buildings. The factual setting of the book aids to authenticate the book, making it more plausible in the other plot realms.[2]

2. The view of women in the Bible portrayed in *The Da Vinci Code*

The Da Vinci Code deals in great depth with the relations of women within the Bible and the novel stresses their important role in the history of Christianity. Throughout the Bible, women are oppressed and secondary to male figures. The Bible is solely written by men and women are constantly considered as sinners who commit horrible deeds causing the suffering of mankind today. Since the first sin, when Eve took the apple from the *Tree of Knowledge* in the Garden of Eden and giving it to Adam to eat, she was cursed by God. This stereotype, according to the Bible, has haunted women for as long as the Bible has existed. Another Biblical reference is when God takes a rib from Adam, making a woman out of his bone. When God presents Adam with the newly created woman, Adam says: "This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called a woman, because she was taken out of Man" (The Holy Bible 2: 23).

The Da Vinci Code, on the contrary, gives a totally different view of the indispensable role of women in the history of humanity and Christianity. *The Priory of Sion* has a clearly feminist stand-point and believes that men in the early Christian Church had a campaign to demonize everything associated with feminine power, taking away the goddess from Christianity. It is suggested that the Christian Church converted the world from "matriarchal paganism to patriarchal Christianity" (Brown 2003: 78), taking away the power from women and giving it to men. In the novel, Langdon and Teabing are the characters who often represent what the Priory of Sion believes:

[2] http: wikipidia /the free /encyclopedia/ *the da vinci code*

The Grail, Langdon said, is symbolic of the lost goddess; When Christianity came along, the old pagan religions did not die easily. Legends of the chivalric quests for the lost Grail were in fact stories of forbidden quests to find the lost sacred feminine. Knights who claimed to "be searching for the chalice" were speaking in code as a way to protect themselves from a church that had subjugated women, banished the Goddess, burned non-believers, and forbidden the pagan reverence for the sacred feminine (Brown 2003: 78)

The quote suggests that women are often considered as slaves to men. They do not participate in the Bible, and even when they are depicted, they play very minor parts or even sinful roles; a person is not to be trusted and not skilled in decision making. It is something which stereotypes women even today. Thinking for a moment about women's perception in society and in politics (admitting that women have more rights than previously in history), it can easily be noticed that there are often a small number of women in leading positions, and are considered "fortunate" for their acquired position. Women are battling daily with these stereotypes and proving the world wrong in such unjustified accusations, yet it is a long-life battle and the end is uncertain as of today.

2.1. The Prominent Symbol of Women portrayed in *Sophie Neveu*

Sophie Neveu is one of the main characters in the novel. She is the granddaughter of Jacque Sauniére, the Grand Master of the Priory of Sion. Neveu has studied cryptology in England and she currently works as a cryptographer at Central Directorate Judicial Police in Paris, the national authority of the criminal division of the French National Police.

Sophie is not an ordinary woman, not a typical female heroine. As her name, Sophie[3], suggests she is strong-willed, extremely clever, a woman of action and someone that speaks her mind. Dan Brown emphasizes two aspects of her character:

The first is her divine origin, which is portrayed by her physical appearances. The physical traits have a striking similarity with Mary Magdalene. Sophie Neveu's red hair, mentioned in the beginning of the novel, symbolizes her divine blood. When Langdon first sees Sophie, he calls her hair "burgundy" and thinks that her attractiveness lies in her confidence and health. By the end of the novel, when Sophie's brother gives a tour of the Rosslyn Chapel and his hair is described as "strawberry blonde," we understand that Sophie and her brother are Mary Magdalene's descendants. Another piece of evidence is the postscript Jacques Sauniere has left on the floor:

P.S Find Robert Langdon (Brown 2003: 74)

[3] Sophie is an anagram, meaning *Wise –New Eve.*

P.S is encrypted as *Princess Sophie,* which once again implies her divine origin.

The second, and most important aspect of her symbolism emphasized by Brown, is her character. Throughout the novel, Sophie is underestimated as a main participant in the plot. She is able to sneak into the Louvre to give Langdon a secret message, which would have saved him from arrest. She is unable to speak due to the fact that Fache does not believe her to be capable of doing her job. Fache specifically calls Sophie, "a female cryptologist", where he is expressing his doubt about Sophie and Langdon's ability to perform and to evade Interpol. When interpreting one of the clues hidden in the rose box, Langdon and Teabing exclude Sophie, and in the process, patronizing her. When she is finally allowed to view the clue, she immediately recognizes how to interpret it. Due to Sophie's character and intelligence, she saves Langdon countless times from arrest.

In similarity, Neveu's prominent position in the French police force is not appreciated as well, by anyone. Neveu, who is denied respect and authority, is irritated by the fact that Sophie is indeed a woman. He then disturbs the Captain of the Central Directorate Judicial Police, *Bezu Fache,* who is not impressed by Sophie's work and is of the opinion that women should not belong in the police force.

> *Women not only lacked the physicality necessary for police work, but their mere presence posed a dangerous distraction to the men in the field. As Fache had feared, Sophie Neveu was proving far more distracting than most* (Brown 2003: 55).

In addition to this, Sophie is Sauniére's granddaughter, which is discovered to make her a more important role in the novel, as the only heir of *The Holy Grail descendants*. Her duty, when she finds out the truth, is to continue the line of descendants into the next generation and provide Mary Magdalene with the respect and power that she deserves in the history of Christianity. The paradox lies in the fact that, up until now the Priory has kept this fact a secret, whereas now, they put their trust in Sophie. In the end, it's up to her as a strong competent woman, to be able to make the right decision, whether to keep the secret or to share it with the world.

Other women in Christianity, according to the novel, are similarly underestimated. *Sister Sandrine*, in the Church of Saint-Suplice, is a sentry for the Brotherhood, but Silas, indoctrinated in the hyper masculine ways of Opus Dei, does not consider her a threat. And *Marie Chauvel*, Sophie's grandmother, manages to live without incident near Rosslyn Chapel for years, preserving her bloodline through Sophie's brother.[4]

[4] http: sparknotesliterature- thedavincicode literary criticism.

2.2. "The Sacred Feminine" in the masterpieces of Leonardo Da Vinci's Paintings

The book is full of symbols and rituals which are used to depict women. The book has, for example, a ritual called *Hieros Gamos,* which is performed to praise women and to worship the sacred female.

Most people recognize symbols for male and female as: ♂ – *male* and ♀ – *female*. In *The Da Vinci Code* it is suggested that these symbols were not the original symbols for male and female. According to Langdon, the original symbol for female was ▼ and for the male Δ.

> *These, he said quietly, are not the original symbols for male and female. Many people incorrectly assume the male symbol is derived from a shield and spear, while the female symbol represents a mirror reflecting beauty. In fact, the symbols originated as ancient astronomical symbols for the planet-god Mars and the planet-goddess Venus. The original symbols are far simpler* (Brown 2003: 257).

The symbols noted by Brown are more applicable, due to the symbols representing **gender characteristics**, rather than the previous symbols which simply denote the **genders' role**: i.e. men given as very strong people, or women concerned only with their appearance.

Additionally, Brown used descriptions of art masterpieces to illustrate that art can tell different stories that popular history has not told. These works of art include, Da Vinci's "Last Supper", "Madonna of the Rocks", and "Mona Lisa" (all depict symbols of goddess worship). The story of the Magdalene is utilized, the Church of Saint-Suplice contains an obelisk which is a sign of pagan worship, and tarot cards that hide themes of pagan mythology. These artistic objects are constantly viewed on a daily basis by people who do not realize their hidden meanings.

Langdon also theorizes that the hair of a mermaid, Ariel, in "The Little Mermaid" is evidence that Walt Disney intended the movie to be an allegory of the story of Magdalene.

> *When Langdon had first seen The Little Mermaid, he had actually gasped aloud when he noticed that the painting in Ariel's underwater home was none other than seventeenth-century artist Georges de la Tour's The Penitent Magdalene – a famous homage to the banished Mary Magdalene – fitting decor considering the movie turned out to be a ninety-minute collage of blatant symbolic references to the lost sanctity of Isis, Eve, Pisces the fish goddess, and repeatedly, Mary Magdalene. The Little Mermaid's name, Ariel, possessed powerful ties to the sacred feminine and, in the Book of*

Isaiah, was synonymous with "The Holy City besieged". Of course, the little Mermaid's flowing red hair was certainly no coincidence either (Brown 2003: 283).

In the story line, Brown treats Leonardo's famous painting, the *Mona Lisa*, as a central plot device. "The Mona Lisa is a powerful political-sexual symbol." According to the plot, Da Vinci was essentially a feminist and possibly a homosexual, making their allegations plausible. Leonardo Da Vinci painted the *Mona Lisa* in such a way that a sacred feminine side to her was emphasized, even though she is apparently androgynous, according to Langdon, the hero-professor of the novel. The *Mona Lisa* and its symbolism leads us to believe that the sacred feminine side of humanity has been suppressed for a millennia.

A lot of critics and readers as well, consider Brown's book a feminist one and very empowering to women. The female characters play a crucial role in the novel, and much attention is given to them. The character of *Mary Magdalene*, considered as the Holy Grail in the book, is given a much more important role in the Biblical History, than is written in the Bible. In the Bible she is, in fact, considered as a friend of Jesus, who is with him throughout his life; at the cross, in his burial, and is the first to see him when he arises from the dead. She is also mentioned in St. Luke 8:2, where Jesus heals her from seven evil spirits. In *The Da Vinci Code*, however, she plays a very important role, and according to the Priory of Sion, there is a part in the Gospel which shows that Jesus was married to Mary Magdalene.

There were three who always walked with the Lord: Mary, his mother,
And her sister, and Magdalene, the one who was called his companion.
His sister, his mother and his companion were each a Mary.[5]

Others' reactions from the relationship of Jesus and Mary Magdalene is made evident in the following passage:

And the companion of the savior was Mary Magdalene. Christ loved Mary more than all the disciples, and used to kiss her often on her mouth. The rest of the disciples were offended by it and expressed disapproval. They said to him "Why do you love her more than all of us?" The Savior answered and said to them, "Why do I not love you like her?"[6]

According to the Priory of Sion, the word *companion* in those days meant *spouse* (Brown 2003: 266).

3. The impact of the book on the Albanian readers

5 John: 19:25-26, *The Gospel of Philip.*

6 http: wikipedia.org / *The Gospel of Philip*

The book has caused a lot of controversy due to these allegations and it has sprung a lot of other books which are either in favor or in opposition. When Dan Brown was asked if he feared repercussions, as the topic of the novel was controversial, he answered:

> *The ideas for this novel have been around for centuries; they are not my own. Admittedly, this may be the first time these ideas have been written about within the context of a popular thriller, but the information is anything but new. My hope in writing this novel was that the story would serve as a catalyst and a springboard for people to discuss the important topics of faith, religion, and history.*[7]

It is interesting to notice the impacts of a bestseller on a society. To uncover the impact of the book on the Albanian readers, I conducted a research among university and high school students in Vlora, Albania about the popularity of *The Da Vinci Code* and the issues treated in this book.

> *(The data comes from a survey conducted with University and High School Students, July 2010. 80 students between 16-23 were asked about 12 questions about the book and besides, to write a short comment about it in the end)*

Almost 97% of the interviewed students *had heard about it*, they had either read the book or seen the film, which shows the curiosity of the readers caused by the popularity of the book and its big disputes.

When the students were asked *if they believed the story portrayed* in this bestseller, they were divided into two groups; half of them said it couldn't be true, but the others said that, although it was fiction, there were some things which might be true after all. This implies *that Brown is a master of verisimilitude* – that is, creating an illusion which appears both realistic and believable.

When the students were asked if **Mary Magdalene** *represented the Holy Grail and if they believed that Jesus was married to her,* 50 % said that it might be possible, but *90 %* of them didn't believe that Jesus Christ could have been married.

To the question, *if the book had changed their idea about Christianity or their faith in God,* only 1% said it had, 89 % answered that it was just a novel and they enjoyed it as such, and 10% answered that it had not effect at all, which implies once again that the book should be enjoyed as a work of fiction, and not everything it describes should be taken as truth.

---

7 http: danbrown.com-interview about the da vinci code

The last but not the least, when they were asked *if Dan Brown's book empowered the* role *of women and if it could be considered a feminist one,* 70% of them said that they had not considered the book in this respect, but that it was true that women played a very important role in the novel, and they really deserved to be better positioned in the world history, a right which had been denied to them throughout the history.

To conclude their questionnaire the students were asked to write *a short comment why they thought Brown's book had caused so much controversy*, their prevailing ideas were:

- It gives a totally different view of Biblical history by giving women a much more important role in it.
- It has shaken the foundations of the church, and a group of individuals consider it heretical, and anti-Christian.
- The D.V.C is an entertaining story that promotes spiritual discussions and debates.
- Despite the level of its literary merits, *The Da Vinci Code* is exceptionally entertaining to read, and it should be enjoyed as a work of fiction, leaving the controversial part to experts to prove it right or wrong.

Although there were readers who claimed that the book or the film did not meet their expectations, it is interesting to emphasize that the fame of this bestseller had influenced their choice either to read the book, or to see the film, leading to an increase in the number of readers influenced by a bestseller.

In conclusion, the book gives a prominent role to women in the world, serving as an inspiration for the roles that they have played in the Christian History, the world history and many other areas to be determined. Brown *reveals a feministic perspective throughout the book* and he presents new explanations regarding issues that many have been lost through the cracks hundreds of years ago. Whether his historical statements are true or not, is not essential; what is important is that he raises questions that *make one reflect over women's roles* in society, and why the situation is as it appears today.

BIBLIOGRAPHY

Brown, Dan, 2003, *The Da Vinci Code*, New York, Random House.
The Holy Bible, *Genesis* 2: 23.
http: //danbrown.com/Interview about The Da Vinci Code, 2003
http: //davincicode.com
http: //John: 19:25-26, The Gospel of Philip
http: //eng.wikipedia.org/The Gospel of Philip
http: //wikipedia/the free/encyclopedia/ the da vinci code

http: //wikipedia /the free /encyclopedia/ Mary Magdalene
http: //the Gospel of M.Magdalene
http: //wikipedia /the free /encyclopedia/Mars_symbol
http: //sparknotes literatures/ the davincicode

OPPRESSION AND IDENTITY FORMATION IN RALPH ELLISON'S *INVISIBLE MAN*

Laviniu Costinel LĂPĂDAT
University of Craiova

Ralph Ellison's *Invisible Man* is a novel of deliverance from darkness to light, a resequencer of cognitive awareness and differential patterns of conformity. It rejects imitation, deeming it as nothing more than a form of limitation, a burden hampering the doctrine of artistic creation. The novel appeals to the indirect participation of its readers in determining the mechanisms which constitute a collective conscience, a moral voice which communicates for us and through us. The perception of Afro-Americans is modulated to encompass not only their immediate predicaments, but also the trigger-elements of their past that had obstructed their development as a group and as individuals. Slavery is the key element inside a shameful national battlefield whose remnants still included segregation, unwarranted racial presuppositions and a lack of equal opportunity and respect.

Keywords: oppression, identity, race, conflict, communication.

The generative engine behind Ralph Ellison's *Invisible Man* is constructed in an adaptive manner which mimics the fundamental pillars of our social functionality and the harsh reality of our personal existence: conflict and oppression define and regulate the development of any one man's identity. It is often said that in order to understand a man and his actions one must first understand his enemies, the competitive tormentors that seek to defile his destiny and relocate him inside the realm of defeating angst and ultimate surrender.

One such villain is Ras the Exhorter who later in the novel becomes Ras the Destroyer as he carries with him all the negativity and savage absurdity of a race, an ethnic group which has suffered tremendously at the blood tainted hands of slave owners, and after the dissolution of slavery had been directly and indirectly persecuted through a lack of equal opportunity in terms of employment, financial equity, access to education, justice and health care. As is the case with any great epic battle or conflict, the protagonist faces one last formidable foe who incorporates all the antihero traits necessary to provide the main character with the level of challenge needed to reach his destined potential. Ras triggers a total reboot,

sending our unnamed character into a state of regenerative hibernation intended to spawn an entirely new man, perfectly adapted and ready for overt action. Were we to approach this issue from the standpoint of origin and creation, we would undoubtedly deduce that he would in fact become his own maker, he would be a father unto himself as it was announced in the novel itself during the Golden Day incident: "Be your own father, young man. And remember, the world is a possibility if only you'll discover it" (Ellison 1952: 157).

The main character shares similarities to the existential trajectory of a phoenix, emerging stronger and rejuvenated from the ashes of destruction. It is Ras who forces the protagonist to take refuge underground under direct threat of physical death, entertaining absurd longings of extremist rage, arbitrarily deciding to order the hanging of a fellow Afro-American brother because he shared moderate, peaceful and balanced views concerning the methods needed to put an end to the suffering and exploitation their own people had been subjected to. The narrator does not retire underground in a submissive manner, managing to punish and silence Ras at the same time:

> *I let fly the spear and it was as though for a moment I had surrendered my life and begun to live again, watching it catch him as he turned his head to shout, ripping through both cheeks, and saw the surprised pause of the crowd as Ras wrestled with the spear that locked his jaws.* (Ellison 1952: 456)

This signals the fact that the peaceful forces of good need not be docile in the struggle against forces that endeavor to corrupt through aimless and anarchic violence and that the novel's hero confirms a just and symbolic victory before his temporary abandonment of the normal social domain . The underground refuge is a refined form of strategic retreat to a mundus subterraneous of recreation and spiritual replenishment. He must be absolutely alone in the recreation of the self yet paradoxically the new ego is the psychological product of his encounters with his malefic persecutors.

The main character in Ellison's novel is undoubtedly a force for good in the novel, however he is not spotless or beyond reproach. Whether he tells lies himself or others offer lies through him, he willingly and unwillingly harms his own people by being a vessel of manipulation and social treachery, serving the obscure interests of Brother Jack and the Brotherhood, an organization Ellison utilizes to encrypt his indirect criticism of the reality based Communist Party. He is even remarkably successful at tricking himself into believing the lies he told so efficiently for the Brotherhood but his moment of blindness is short lived and his decision to rise up and oppose the malevolent organization he had once served with fervor redeems him in the eyes of the readership. Our character is far from being a saint and we must not approach him in terms of absolute good. He is not a

champion of the light but he tries his best to find it, standing firmly attached to his moral compass when navigating the grey areas that can be found in the vulnerable souls of each and every one of us. His public speaking role in Harlem may at times do harm to his burdened African brothers and sisters, but he cannot, will not sacrifice the innocents who believe in him for shallow ideals of status and professional ascension. His margin for compromise is limited by innate mechanisms of empathy and human compassion. This fundamental human decency all men should possess does not allow him to venture off too much from the path of righteousness, rejecting cultural modes of alacrity that tell us to reach out and touch deceptive faith that controls and subjugates, instructing us to lay socially dormant and simply enjoy the silence of our own demise. Ralph Ellison struggled tremendously with the issues relevant to *Invisible Man*, attempting to maintain a balance between his duties as not just a black novelist but a universal writer and the depths of his debt towards his people, to expose their hardships and the injustice they had been forced to experience:

> *I found the greatest difficulty for a Negro writer was the problem of revealing what he truly felt, rather than serving up what Negroes were supposed to feel, and were encouraged to feel. And linked to this was the difficulty, based upon our long habit of deception and evasion, of depicting what really happened within our areas of American life, and putting down with honesty and without bowing to ideological expediencies the attitudes and values which give Negro American life its sense of wholeness and which renders it bearable and human and, when measured by our own terms, desirable.* (Ellison 1964: xxi)

The novel's protagonist shares a moral dilemma that is similar to that of Ralph Ellison. He is torn between his personal aspiration to be an absolute professional, to do his job to perfection regardless of what that may entail and his responsibility towards his community and social environment which he feels obligated to defend against all enemies, foreign or domestic. When the two clash, he is bound by his robust sense of humanity to choose the latter. The main character is forced to battle not only his external adversaries but he must also overcome the shallow part of himself that tells him to take the easy way out, enjoy the attention, the large salary and the illusive sense of worth resulting from his short-lived pseudo-Judas employment within the ranks of the Brotherhood. Certain soulless strategies of career development are symptomatic not just for our naïve protagonist but for most people who comprise corporate America regardless of race and gender. There is an irrefutable tendency to be a sell-out, to get ahead no matter the moral cost, to forget one's origin and the kind words of grandparents when we were young staring at the fire that brought discrete light to the Christmas Tree of our forsaken innocence. Ellison advocates for a spiritual approach and guides his

character on various collision courses with nefarious individuals, doing so without concern for the consequences pertinent to the wellbeing and social functionality of the novel's protagonist. The ethical dimension consists of the fact that one must stay true to one's values regardless of the cost and that it is never too late to do the right thing. It is quite disconcerting at times to see that in a competitive world, a dog-eat-dog world the only components that can unite racially differentiated Homo sapiens are selfishness and ruthless desires of corporate advancement. Even by utilizing a flawed character Ellison tries to prove this assertion wrong, endeavoring to remind us all of our shared humanity.

Communication in the novel tends to demand blood or bring forth the dark spectrum of confrontation. It often serves an apparatus of grueling manipulation that can wear out even the strongest of minds and the sanest of spirits. The narrator's Battle Royal speech stands as a testimony to humiliation and self-humiliation, being performed in parallel with the spilling of blood for the chance to a proper education. The words he utters in front of the Harlem masses have a numbing effect, eliciting relaxation and peace of spirit or even the misdirection of the little fight the oppressed innocents still had left in them. It's more or less like inviting them to take a load off, rest their weary bones and have a soothing relaxing time-out in the proverbial electric chair, shrouding them into a veil of discord and deceit meant to serve the vile interests of the Brotherhood. Homer A. Barbee's speech at the narrator's college offers further proof of how words can twist the vulnerable students who are enthusiastic to learn, better themselves intellectually but are instead served with over glorified and greatly exaggerated tales about mediocre individuals who act as false role models and twist the mechanisms of historic perception and human worth, tainting and hijacking the very idea of heritage and cultural respect. Communication in itself cannot be deemed good or evil as it merely serves the one who wields the power of the word. In its purest and most powerful form the word was used by God to act as the instrument of creation ex nihilo. Ellison exposes us to the negative side of language associated with his main character but in the end he uses the word as a device of engulfing redemption and a new found wisdom of realization regarding one's connection to his people, his duty to speak for them, to fight for them:

> *I had been transformed, and now, lying restlessly in bed in the dark, I felt a kind of affection for the blurred audience whose faces I had never clearly seen. They had been with me from the first word. They had wanted me to succeed, and fortunately I had spoken for them and they had recognized my words. I belonged to them. I sat up, grasping my knees in the dark as the thought struck home. Perhaps this was what was meant by being 'dedicated and set aside'*. (Ellison 1952: 353)

The narrator's words become more than just a method of communication, surpassing the boundaries of mere informational transport, turning into a unique identifier, an instrument of belonging and unity. His commitment is now totally selfless, detrimental to his very livelihood but subservient to his higher calling to protect his ravaged brethren. He is determined to stand by his people during the good days but most importantly during their darkest hours of sorrow. At Todd Clifton's funeral he honors and remembers not only a black brother but a symbol of hope among the African-American community, struck down in his prime by white representatives of control. The speech is splendid in its resolve to deny any form of fury and verbal violence instead orientating itself towards sad, though peaceful pragmatic patterns of unity, underlining the fact that we are all the same, bleed the same, regardless of our race and that the purpose of blood is to give life to the living and not shame the streets beyond grace or purpose:

> *He fell in a heap like any man and his blood spilled out like any blood; red as any blood, wet as any blood and reflecting the sky and the buildings and birds and trees, or your face if you'd looked into its dulling mirror—and it dried in the sun as blood dries. That's all. They spilled his blood and he bled. They cut him down and he died; the blood flowed on the walk in a pool, gleamed a while, and, after a while, became dull then dusty, then dried. That's the story and that's how it ended. It's an old story and there's been too much blood to excite you. Besides, it's only important when it fills the veins of a living man. Aren't you sick of the blood?* (Ellison 1952: 449)

The speech apparatus commandeers elements of rhetorical composition in the attempt to bridge the gap between white hearts and black hearts; correction - there are no white hearts and black hearts, our hearts are the same, beat the same, bleed the same. Every human who spills blood and dies aimlessly may very well be what we gaze at when we look in the mirror. Through the novel's protagonist Ellison invites us to utterly denounce violence and join his indignation against spilling the blood of the innocents and any kind of blood for that matter, drawing a parallel or perhaps borrowing and slightly adapting the holy word of God "Whoso sheddeth man's blood, by man shall his blood be shed: for in the image of God made he man." (Genesis 9: 6). The narrative directive undertakes a difficult and perhaps impossible assignment to put an end to the circle/cycle of violence and in this way possibly redeem Ellison's personal issues through his character/ intermediary, ever hoping to find equanimity and salvation under the tutelage of a higher power: "Blessed are the peacemakers: for they shall be called the children of God" (Matthew 5: 9).

Acknowledging the emphasis placed on speech in *Invisible Man*, the silencing of Ras is afforded a critical role throughout the narrative distribution of the novel. It's not an issue of contention with social language or the comprehension

of extreme Black Nationalism as it strives to infest Ellison's cognitive framework; the novel facilitates the silencing not only of an unrestrained communicative abomination like Ras the Exhorter but performs an act of self-silence and limitation of personal verbal abuse proliferated in the first part of the novel with respect to its protagonist. The decision to let lose a dual edge blade and strike against all abuse wherever it may lie (even in the narrator's own backyard) illustrates a beautifully mastered artistic composite of astute bravery and creative initiative.

> *I looked at Ras on his horse and at their handful of guns and recognized the absurdity of the whole night and of the simple yet confoundingly complex arrangement of hope and desire, fear and hate, that had brought me here still running, and knowing now who I was and where I was and knowing too that I had no longer to run for or from the Jacks and the Emersons and the Bledsoes and Nortons, but only from their confusion, impatience, and refusal to recognize the beautiful absurdity of their American identity and mine*. (Ellison 1952: 456)

Conflict in *Invisible Man* presents itself as both a generator and as a catalyst for degeneration with respect to applicable vectors of invisibility. Intolerance manifesting itself as dissimulated tolerance and prolonged, infectious bigotry factors in as a paramount prerequisite for any member of the accursed Brotherhood. We are in fact dealing with the old but highly efficient wolf in sheep's clothing syndrome where the context of manipulation and exploitation triggers the necessity for refuge underground, as is the case with our main character. This verdict of self-punishment may be approached as defeatism or social submission and an acceptance of invisibility but it is in fact an assumed journey of self-discovery, an annihilation of the parasitic terrors and societal obsessions that held the main character back; as before one can become fully visible in an anomic world one must first become completely and utterly invisible. Individual recognition and its subsequent responsive materializations must be thoroughly refined and recalibrated so as not to produce human reaction based solely on conflictual credit. A person should easily earn visibility based on private merit and positive community impact rather than define oneself through antagonistic interactions with other human beings. The essence of this mentality and modus operandi may entail one simple solution to humanity's ills: it's far better to be loved than to be hated, and as enlightened human beings we owe it to ourselves to stop the cycle of violence and start a new cycle of tolerance basking in the light of our good and generous deeds.

When reading *Invisible Man* we can easily detect Ellison's longing for peaceful resolution and the rejection of conflict in its various forms and sadistic delights. Staying the course of righteous behavior however at time proves an insurmountable task for his main character who is viciously and systematically

exposed to the tyranny or even only the intimidation produced by those who seek to enslave and crush not only the man but his dreams as well. When faced with such trials and tribulations even the most centered of people can be led astray and poisoned by hatred and rage which during dark times can be construed as the sanest of human responses.

> *...but now a new, painful, contradictory voice had grown up within me, and between its demands for revengeful action and Mary's silent pressure I throbbed with guilt and puzzlement. I wanted peace and quiet, tranquility, but was too much a boil inside. Somewhere beneath the load of the emotion-freezing ice which my life had conditioned my brain to produce, a spot of black anger*. (Ellison 1952:197)

Ellison's protagonist appears almost trapped by the external aggression he is subjected to and seems to have only one course of action available to him, and that is to fight fire with fire, to release his rage through violent counterstrikes. The novel's author has a totally unpredictable alternative route in store for his character. Abandoning the protagonist to rage and retribution would defeat the purpose of the whole novel and cancel out its dedicated objective infrastructure. Ralph Ellison is fully aware there is no Zen method of coping with what is ultimately a justifiable frustration and decides to attack the source of the turmoil. His method predicates the embrace of an adaptive strategy of interaction, the path of the chameleon-character who changes or at least modifies exterior perception in order to blend in perfectly inside the world of many sides and faces. Rinehart is the absolute prototype trickster-character inside the novel, whom the protagonist must emulate to perfection if he is to navigate the murky waters of a ruthless and belligerent society. This form of quasi-invisibility becomes the only true metaphor of an existence that is sadly encompassed by misapprehensions, pragmatic and generally accepted beguilements that bring shame and dishonor to the ideals and superior ambitions of the human condition.

Acknowledgement: This work was supported by the strategic grant POSDRU/88/1.5/S/49516, Project ID 49516 (2009), co-financed by the European Social Fund – Investing in People, within the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY

Ellison, Ralph, 1952, *Invisible Man*, New York: Random House.
Ellison, Ralph, 1964, *Shadow and Act*, New York: Random House.
The Holy Bible, New King James Version, 1982, New York: Cambridge University Press.

BUDAPESTE: THE SELF AND THE OTHERS

Amalia LEITES
Universidade Federal de Santa Maria

This paper aims to analyze the book *Budapeste*, from Brazilian writer Chico Buarque, focusing on the ways the protagonist's identity is always in a conflict between his Brazilian and his Hungarian selves. Starting from the concept of pos according to Jameson, we try to understand this oscillation of identities in a culture that is more and more dominated by the notion of space, and not by the notion of time. We also try to demonstrate how Chico Buarque's *Budapeste* sets a difference at the character's and history's perspective, if we analyze it from Lukács or Candido ideas.

Keywords: Brazilian literature; culture; identity; otherness; postmodernity.

1. Introduction

If we look back in time, we realize that since the beginning of the Modern Age the Occident search for progress, replete with technological craving and rationalism is opposed to the reality of numerous wars and conflicts, which caused the destruction of millions of human beings. The modern idea that the changes in society were linear and progressive (Paz 1974: 191), in a brilliant walk to the future, did not correspond to the abundance of battles, hunger and misery, verified in an increasing scale. The dream of civilization was never reached in a uniform way in all the countries and the barbarism continued to exist. The frustration of this dream, promised by the modernity, caused the ideologies to be rethought and questioned at the historical, philosophical and artistic spheres.

Reflections of this process in literature may be seen in the popularization of the novel, which began to happen in the mid-eighteenth century. It started to disseminate at the detriment of epic narratives, and the same happened to their respective heroes. The novel grew by adopting as basic criteria the fidelity to the individual experience (Watt 2007:14), and doubtless because the conditions of time were favorable – the European eighteenth-century society was also becoming more and more individualistic. The epic genre, possessor of a conclusive and vital totality, was inserted in an organic community to which the hero's destiny was

directly linked. He could go through difficulties and he would always overcome everything, since he had the gods by his side. Meanwhile, the novelistic hero, son of the modern world, was pursuing continuously the totality of his existence, lacking internal harmony and full of inner depths and fractures. This is why Lukács (1916) declares that the novel is the "epic of a world abandoned by gods": without divinities, the hero must understand his abandonment and look for the answers to his questions by himself, in a many times hostile world.

So, the novel began to be seen as one of the manifestations of a historical moment to which the permanence of the meaning of life and the search for its totality became problems to be solved. According to Candido (1964: 39), this quest would be represented in different ways by the novel's characters, and their destiny line would be drawn in accordance with some space and time conditions that would organize the succession of facts which sets the story. Therefore, to observe time and space where the characters are developed would be the equivalent of observing the search of a hero for the totality of his existence.

But this conception was not stable either. For some authors, as Gianni Vattimo (1989: 11),when the crisis in the idea of history as a process conducting to progress started to lose ground in the last decades, it was replaced by a multiple history vision, formed by images of past proposed by different points of view. So, there was no common point to where the occidental civilization would be going to. And if there is no such point in the future, all that remains is an eternal present. In other words, there would be nothing to expect, there would be nothing to search.

When the search for the unity/totality in history is absent, the literature also changes and is manifested in many forms. It may lack sense and profundity, be free to become a "tissue of words and images of different speeds, degrees and densities" and its literary character will not be denied (Ludmer 2007: 02). Fredric Jameson (1997: 40) also understands that the historical moment of eternal present is distinguished by the depletion of the modern ideas. It is when the superficiality of the work of art does not enable a hermeneutic reading and the extreme valorization of the present causes the weakening of the historicity and the incessant search of new sensations and experiences as the engine of human existence. Some authors call this historical moment "postmodernism". Some refuse to give it a name. But it is undeniable that something has changed in the world and in the literature. We will try to see how it happens in the novel *Budapeste*, from Brazilian author Chico Buarque.

2. Costa's internal and external trajetories: from Brazil to Hungary

"It should be forbidden to mock of the one who adventures himself in a foreign language" (Buarque 2004:05). The relationship of the subject with the language and how his identity is constructed is one of the mottos here. In this narrative we are presented to the protagonist José Costa, who lives in Rio de

Janeiro and works as a ghost-writer. José spends a night in Budapest and has his first contact with Hungarian language, which intrigues and fascinates him. He is determined to learn it, and he stays all the night watching television with this objective. At dawn, he is already able to repeat a few words.

But his determination will decrease when he returns to Brazil, reappearing only years later, when his son starts to imitate him and José finds out that he continued to speak Hungarian in his dreams. The night in Budapest had never left his mind; he was still decided to possess the language as if it was a woman. With such intention he travels again. In Budapest he meets Kriska, who turns out to be his Hungarian teacher and gives him a new name: Zsoze Kósta. In a short time they become lovers, and Zsoze learns that to acquire the new language he will have to deny all the others. Thus, he abandons, although temporarily, the Portuguese language and his entire Brazilian life.

Four months after he arrives in Budapest, he talks to his wife, Vanda, on the phone and while speaking Portuguese, his Brazilian identity resurfaces. He leaves Kriska and comes back to Rio. One of his jobs as a ghost writer is now a great best-seller. "The Gynographer" was the supposed Kaspar Krabbe's autobiography, a German man who was living in Rio. His apocryphal work was read by thousands of people and he was full of pride. It was his writing, after all. It was him, there on that book. And the fact that his wife was enchanted by it makes him jealous, since she cannot know her husband is the real author.

Costa discusses with Vanda and returns to Budapest. Kriska gives him a room and now he is only a guest at his ex-lover's house. He starts to work at a literary club, doing general services. But he soon engages himself to definitely learn Hungarian, and studying incessantly at nights and weekends, in short time he dominates the cultural norms and rewrites the club's texts. Again he denies any other language, any trace of his life on the other side of the Atlantic – work, wife, and son. He intensely lives his Hungarian existence, acquiring such language skills that he ends up, quite naturally, as a ghost-writer. The Hungarian fluency is the fuse that ignites his relationship with Kriska.

In his new old job, Kósta writes a poetry book to Kócsis Ferenc, a famous poet who goes through a creative crisis. This book turns into a best-seller, likewise Krabbe's book in Brazil. But Kriska despises Kocsis poems because, according to her, they are written with "a foreign accent". The protagonist loses control, like he did with Vanda. And in the same way that he abandoned the Brazilian wife, he abandons Kriska again.

Alone in Budapest, he goes to a hotel downtown and inexplicably receives an invitation to the annual ghost-writers meeting, which was taking place precisely on that hotel. At the meeting, he rejoices while reciting Kócsis Ferenc's poems in the front of a member from the literary club, Mr.... After the meeting, and again inexplicably, the police find Kósta and give him 48 hours to leave the country. Totally lost, he wanders on the streets speaking Italian, German, French,

Portuguese and Turkish. After he had left Brazil and had taken on the Hungarian identity, he is expelled from the country. Without homeland, now he was also losing his language, his identity.

The protagonist returns to a Rio de Janeiro that was pretty different from his memories. Years have passed and even the Portuguese language sounds unfamiliar, with a new sonority. As if it was someone else who had landed in Brazil, he meets his grown son on the streets but does not tell the boy that he is his father. Hosted without money at a hotel, without perspectives, Costa is a foreigner at his hometown.

Surprisingly, one day he receives a phone call from the Hungarian consulate, giving him airplane tickets to Budapest and a permanent visa to Hungary. With his intact Hungarian fluency, we realize that the one who had come back to Brazil was Budapest's Kósta, not anyone else. The honors he receives by the consulate were due to the success of the book *Budapest*, from author Zsoze Kósta and published by a Hungarian publishing giant. The protagonist is dizzy and does not know what to think. He had never written such book.

At the airplane, when he sees Kriska with the literary club member who was on the ghost-writer meeting, Kósta comprehends everything: Budapest, the work that consecrates him, had been written by that man, Mr...., Kriska ex-husband who was also a ghost writer. From that moment on, Kósta turns himself into a celebrity whose (apocryphal) texts are published all over the Hungarian press.

The book is narrated in the first person by the protagonist, reporting some memories from the past. Most of the time only his actions are related, without great consideration about his life or his purposes. His motivation to learn Hungarian is not revealed: maybe it is only curiosity; maybe he wants to attract Kriska, who underestimates him while he makes grammar mistakes, maybe because through the new language he will acquire a new identity. It is possible to catch a glimpse of the cause of Costa's immediate actions, but not his existential conflicts (or if they exist), because the narrator stays on superficial and transitory questions, preventing a thorough reading.

The protagonist's relationship with the women and the cities is of convenience, momentarily. The deepest emotional relation is with the language, the Portuguese and the Hungarian languages. We can apprehend it because every time Costa has a conflict with any of the women in accounting of his books (his language use), he does not hesitate in abandoning them, and do it without thinking twice. To the protagonist, there is the same lack of importance to be in one country or another, with one woman or another, since he totally masters the language and is able to express himself as a native: "for those who adopted a new language, as a mother that is chosen, for those who searched and loved all its words, the persistence of an accent was an unjust punishment" (Buarque 2004:128). The relation with the language is the relation with himself, it is his identity, his connection with the women or the country.

It is in the Hungarian capital that he does not feel like an individual, but a vague outline of what he could be. And this feeling does not annoys him, at all: "But I was not looking for explanations, I intended to calmly skim on that urbanism (...) I was not bothered of walking in such a map, maybe because I have always had the vague sensation of being also someone's map myself" (Ibid: 56) The map is the element that geographically locates us, give us directions and route, indicates where we are and where we may go to. When the protagonist declares that he has the sensation of being a map of "someone", he demonstrates his inner condition, his lack of unity. José may be any subject, without bothering for it. Without a metaphysical view of his existence and without questioning himself about his present and future, in a kind of alienation, José moves away from Lukács's conception about the modern hero, especially in what refers to the intensity with which he lives the present moment and the superficiality of his existence.

The trips represent the illusion of change and improvement: "I could have a nabob's life, have lunch in Paris and have dinner in New York, dive in the Caribbean with my wife, go around the world until I get dizzy" (Ibid: 38) and also "I thought that in the worst hypothesis I would chill out travelling around the world in a plane" (Ibid: 19). When the trips take place, Costa's attitude directly depends on his relation with the local language. When he is in Budapest, for instance, still without speaking Hungarian:

> *I crossed the suspended bridge jogging, arrived in a big square with a statue in the center, quickly admired the neoclassical facades, the art nouveau balconies, the byzantine arches, at the third corner I smelled tobacco, chocolate, onion, I turned right, quickly passed through Kodak, Benetton, C&A, cut a path through a gallery, turned left, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, the Air France agency was still closed.* (Ibid: 56)

He walks through the city like this, "quickly admiring" a whole different universe. To be in another country, here, is to be among a succession of houses, multinational companies and institutions whose names are in another language. The places where he circulates represent little for him, since the identity relation with the environment is given mainly through the language and the written word. Likewise when he returns to Rio, after years in Budapest:

> *Later the mist started to fade, and the hills were brightening, it was the city that wanted to exhibit its skin. But the people I met, although they were laughing and swinging their bodies, they did not seem accustomed to the environment.* (Ibid: 153)

He observes the city in which he lived so many years suspiciously. It seems the scenario is someway wrong, the people are not comfortable. But we realize that the one who is displaced is the protagonist himself. This displacement also concerns the lack of links established with Vanda and Kriska, which seems to be summarized to the sexual impulses and the desire of intellectual recognition. The relationship to the other remains at an extremely shallow level, though he has children with both women. The Brazilian son is looked at as a strange being: "I was observing him with ice-creams and cokes, and tried to reconstruct the lost features on his flaccid face."(Buarque 2004: 32) And the Hungarian son does not even receive a name.

In fact, Costa's children and his contact with the languages are the only time references we can note in the book. We know that it takes him five years to go back to Budapest because it is at this age that his son starts to imitate his dreaming in Hungarian, bringing up Costa's memories and then motivating a second trip. Besides, we know that he passes three or four months in Hungary because the protagonist says that he spent that period without speaking Portuguese. Finally, when he meets his teenage son we can infer that around a decade has passed – it is impossible to know precisely. Apart from those, there are no other indications of the chronological time in the book. The narrative does not have linearity, it unrolls according to the narrator's psychological time, moving back and forward in the past and the future. What is left is the heap of fragments of his life (he quickly mentions his childhood, the start of his career and other trips, for instance) and the inability of unifying present, past and future. The emphasis on the psychological time and this lack of linearity highlight the present time and approaches Jameson's (1997: 53) conception of the postmodern society, in which "the personal identity is itself the effect of a certain time unification of past and future with one's present". Costa is the now, not the before or the after.

As a result, it is not possible to conceive a starting point and an end point at the protagonist's trajectory. At least not according to Lukács' point of view, for which the novel was the history of the soul that departs to know itself. We do not see this search at Costa's trajectory. The protagonist does not ask questions and try to solve them, he does not have a clear goal in his life or a great inner conflict to resolve. There is a change in his condition: from a Brazilian ghost-writer, he becomes a successful author in Hungary with a book that was not written by him. But exactly because he achieves fame through someone else's writings, there is no way we can consider this change as an improvement or an evolution in his life. He ends up tasting his own medicine, the undeserved success, without real merit.

This "other" appears in many ways: José Costa is the other when he is in Budapest and is called Zsoze Kósta. He is the other when he writes Kaspar Krabbe's book in Brazil and Kócsis Ferenc's book in Hungary. He is the other when his book is written by Mr..., who is never identified with a name. The protagonist is always another, which makes his identification more complicated.

When he is still in Brazil and his partner hires editors to do his job, he recognizes himself, astonished, on those writings produced by many "others". Therefore, we can say that his trajectory only exists while there is an "other" to mirror himself through the writings, and his identity directly depends on his relation to the otherness.

The book is permeated by duplicity: two cities, two languages, two sons, two best-sellers. This way, the protagonist resembles the city of Budapest, originated from two separated cities. As the city, the protagonist also has two parallel existences in some parts of the novel, one in Brazil (Costa) and one in Hungary (Kósta). These existences become one when his autobiography (written by Mr...) recovers the facts which happened in both countries, impressing Costa: "And such as my handwriting forged in his manuscript, the history he imagined, so similar to mine, sometimes seemed to me more authentic than if I had written it myself" (Buarque 2004: 169).

This autobiography, responsible for his instantaneous fame, does not cheer the protagonist. Actually, he feels depressed when he realizes that everything he tries to say is already known, that all his acts are foreseen and that his life was already written by someone else's hands:

> *It was a burden, it was very sad, I could drop my pants downtown, and nobody would be surprised. Luckily I had the dreams, and in dreams I was always in a bridge over the Danube, at late hours, looking at its lead-colored-water. And I dropped my foot, and swung with my belly over the parapet, happy because I knew I could, in anytime, give to my history an outcome that nobody had predicted. I lingered enjoying that omnipotence, and with my delay the sun was born, the water turned green, and soon I was again with restricted movements.* (Ibid: 171)

Ironically, the solution happens when Costa takes distance from himself, reading his autobiography as if it was somebody else's history:

> *It was like reading a life parallel to mine, and when speaking in the first person, by a character parallel to me, I stuttered. But after I learned how to take away from the book self, my reading flowed. Because it was a precise story and a clear style, I did not hesitate to narrate step by step the tortuous existence of that self.* (Ibid: 173)

3. Conclusion

Budapest, the book that brings fame to the protagonist, has the same title, same description and same starting and end sentences than Chico Buarque's work, in which it is inserted. The form and the content are fused and closed in a circle

without beginning or end, as if an entity was playing with the protagonist, and the fictional pact between author and reader was about to be broken. The inexplicable invitation for the ghost writers meeting in Budapest and the way the police finds him – both unbelievable events inside the narrative's logic - are some examples of this. They provide the work a metafictional dimension that becomes increasingly clearer as the narrative is ending.

Finally, Chico Buarque's *Budapeste* sets a difference at the character's and history's perspective, if we analyze it from Lukács's or Candido's ideas, mentioned previously. The hero does not look for the totality or the metaphysical understanding of his existence. The history is not the demonstration of a view of life, but only a succession of events. Without a defined identity, he does not demonstrate a sense of belonging to a country or to a woman either. He moves around according to what is necessary in that moment. This feeling of belonging to nowhere is definitive, no more temporary, and it is a feature of our times (Vattimo 1989: 62). Costa is a subject without conflicts, comfortable in the postmodern world.

This change in the novel appears in many contemporary literary works and is related to the historical moment we live in. In the mass media society, the speed with which the facts happen does not provide big existential thoughts, and the information abundance may easily satisfy the hunger of knowledge. But probably one of the main lessons that the postmodern era is teaching us is that art can arise anywhere. It remains for those who are willing to see it – in the most unusual forms, emerging from the most unimaginable places, without asking permission.

BIBLIOGRAPHY

Buarque, Chico, 2004, *Budapeste*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Candido, Antonio, 1974, "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção.* 2 ed. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80.

Jameson, Fredric, 1997, *Pós-modernismo*. 2 ed. São Paulo Ática.

Ludmer, Josefina, Literaturas pós-autônomas. In: *Sopro Panfleto Político e Cultural.* <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

Lukács, Georg, *Teoria de la novela.* <http://www.4shared.com/file/BSjLQdg6/Lukacs_-_Teora_de_la_novela_-_.html>.

Paz, Octavio, 1984, *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Vattimo, Gianni, 1989, *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70.

Watt, Ian, 2007, *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras.

CRYPTIC VALUES OF JOHN FOWLES' *A MAGGOT*

Iulia-Alina MOCANU
Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi

Având bazele conceptuale cuprinse în eseul *Fors* a lui Jaques Derrida, lucrarea de față relevă maniera în care metafora criptei poate fi aplicată unui text. Prin urmare, romanul scriitorului postmodern John Fowles va fi deconstruit sub forma viziunii lui Derrida asupra criptei – ca un loc în care nimic nu este ceea ce pare a fi. Chiar dacă filozoful francez ilustrează cripta ca spațiu pentru procesele inconştiente, ea poate de asemenea să evidențieze procesul complex de structurare / destructurare a înțelesului. Romanul *Omida* încapsulează înțeles după înțeles, asemănător structurii unei cutii chinezeşti.

Keywords: Derrida, the crypt, meaning, individuation, transference

1. Introduction

The sixth novel of John Fowles, *A Maggot* reveals not only metafictional features but also a wide range of characteristics which can be attributed to the fantastic genre as regarded by Tzvetan Todorov. Patricia Waugh views metafiction as "fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh 1984: 32). Yet, *A Maggot* poses multiple questions, not only about the relation between fiction and reality, but also about the mechanisms of creating the meaning, which is not at all easy to grasp. The structure of the novel highlights a complicated web of details seemingly about the same events. Even the title of the novel suggests the fact that the meaning is in a developmental stage, being incomplete. *A Maggot* is like a text embedded in itself, because the meaning of the text opens inside another meaning of that text that opens itself inside another meaning of the same text. The depositions of the several characters distort completely the series of events. David Jones' account of what happened inside the cavern is several times removed for the reader: we read what John Fowles wrote, what Ayscough's clerk wrote down, what Jones told Ayscough, what Rebecca told Jones, what she gradually came to understand about what she experienced. So, the structure of the text resembles exactly the principle of the Chinese box.

Furthermore, the most interesting perspective upon this text seems to be the one similar to the manner in which Jacques Derrida perceived the psyche as an encrypted entity. Therefore, in *A Maggot* the metaphor of the crypt is double-sided. It can be applied to the text itself or to one of the central characters – Rebecca Lee – from a psychoanalytic perspective. Derrida describes the crypt as "an artifice, an architecture, an artifact of a place comprehended within another but rigorously separate from it, an enclosure, an enclave, so as to purloin the thing from the rest" (Derrida 1977: 71). The structure of the novel resembles exactly the French philosopher's concept through the layers of different views presented to the reader by various characters. The meaning is gradually constructed at the textual level, but at the same time it is deconstructed at a higher standard of understanding.

2. Cryptic features

Sharing features of historical fiction, mystery, or science fiction, the novel opens with an apparently objective narration about a group of five travelers in rural England with a plot set in the 18th century. In fact, the narrator is not at all omniscient, many details being unknown to him, even the purpose of the journey, which will never be disclosed. At a certain point the narration stops, being followed by letters, facsimile pages from "The Gentleman's Magazine" and interview transcripts. All these textual strategies are meant to reveal the truth about Mr. Bartholomew's real identity, the reasons why he hired a prostitute (Rebecca Lee), an actor and a rascal (Francis Lacy and David Jones) to join him in his quest, the purpose of the journey. The depositions of all these witnesses overlap in few points but differ very much, because all of them are unreliable narrators. The aliases of Rebecca Lee (born Hocknell, Louise, Fanny) are suggestive for the different stages in her spiritual development. Jones and Lacy are also unreliable through the particularity of their job. There are only presuppositions about what "Mr. Bartholomew" actually had in mind when he planned everything. It is implied in the text that he was trying to elope, or he was seeking a cure for impotence, or he was visiting a rather old relative in order to secure an inheritance, or that he was actually pursuing some occult or scientific knowledge.

Therefore, as the text unfolds before our eyes, one cannot establish a clear view about the real course of events because the same text (as well as the crypt) also disguises the act of hiding and is meant "to hide the disguise: the crypt hides as it holds" (Derrida 1977: 67). This is what Derrida calls anasemic conversion: while the meaning seems to be brought into the depths, it is actually revealed in this process. The thing that is encrypted in the structure of the text refers to the purpose of the journey. On the other hand, one might also see it as a quest for identity, Mr. Bartholomew functioning as an enabler for Rebecca's emancipation, because the metaphor of the crypt finds its basic characteristics in the structure of the psyche. The female character will be thus transformed from a "maggoty" whore

into a "winged" saint. Although the travel stands for her soul's road and it is built piece by piece, the story is unfolded by Ayscough who deconstructs Rebecca's reading. Another important feature of this theory is that the text contains itself, by unfolding, describing, or simply analyzing itself. One might say that it supplements and substitutes itself by means of the play of substitutions. This Derridean concept refers to a process of decentering, by which a center of textual / linguistic meaning opens into another center of meaning that unfolds itself into a different one and so on *ad infinitum*, this movement of play, permitted by the lack or absence of a center or origin, being the movement of supplementarity. The text seems to be a sum of contexts in whose forms it develops, unfolding before our eyes.

The thing that will be brought to the crypt (a frivolous woman) cannot measure up to the Thing (Meaning) which incorporated (enclosed) in the crypt, eventually comes out from the crypt – a redeemed human being, tremendously changed who will carry on in her life according to a strong religious conduct. The crypt embedded in the cave image brings forth the evolution of Rebecca from an inferior level to a higher understanding of life and its values.

Considering the fact that the crypt is a false unconscious within the divided self and that it can be seen as the monument of a lost object preserved intact within the split Ego, in Rebecca's case it can be related to one of Jung's beliefs about every individual's need for a religious basis in the organization of the psyche. This would be at least one of interpretations that could be attributed to her mystique experience in the cave. However, the perspective is much more complex because there are a lot of external factors that remain unexplained. For instance, the disappearance of Mr. Bartholomew would be one of them. It is also hard to believe that his sole purpose was Rebecca's redemption. That is why we should think about a higher interest that might have been envisaged by the noble man. The whole situation comes into a brighter light if we apply the Freudian triad to the central character viewing Rebecca as the Ego, Mr. Bartholomew as the Super Ego with the alter ego, the death and mute servant – Dick Thurlow, representing the forces of the Id.

All these instances interrelate when Rebecca is pregnant with Dick's child (Ann Lee – the fictional hypostasis of a real historical character) at the wish of Bartholomew. The novel hints at a certain point at his inability to do so and he uses for that his alter ego. Yet, the experience they all undergo in the cave (another encrypted place) leaves just one character as the focus of the analysis – Rebecca. Mr. Bartholomew vanishes and Dick leaves the cave and hangs himself from a tree. This would be quite simple to explain but there is one little detail that stirs our attention – the violets: "the more learned say the plant took sustenance from the flesh, finding it soil at heart, as we must all come to" (Fowles 1985: 73). The flowers and his suicide convey the fact that his role as an alter ego has ended once his master has reached June Eternal.

3. The Jungian Archetypes

In Jungian terms Rebecca's redemption resembles a process of individuation. As Jung argues, the psyche is dissociative, with complexes and archetypal contents personified and functioning autonomously as multiple fields of reality. These pieces do not occur randomly, being articulated by the Self – a concept which embodies the psyche's image of wholeness and its progress towards formation / transformation. Individuation does not set as its goal perfection, but wholeness. Much influenced by alchemy, Jung perceives this complex process as what alchemists understood through *opus contra naturam*. Even if individuation relies also on full development of the stages of life, its core lies in the shift from an idealized Ego to an individuating self-oriented Ego, under the influence of subjective elements of the Shadow and complexes and objective archetypal factors.

The *sine qua non* condition that Rebecca has to comply with is represented by her ability to acknowledge her Shadow which provides the ground of reality and the counterbalance to illusion and inflation. The Shadow represents the uncivilized desires and emotions that are incompatible with the norms of society and with our ideal personality. The Shadow is ultimately connected to the Id, being forced out of mental awareness by the Ego's defense mechanisms. Rebecca has to deal first with her inner demons in order to step forward in the development of her personality and the experience in the cave embodies the rite of passage. The protagonist's spiritual development implies her coming to terms with the religious aspect of her life. The woman in the cave that guides her through this spiritual enlightenment is holy Mother Wisdom, a character who can be easily associated with another archetypal image – The Great Mother. This archetypal figure represents fertility, nourishment, power, and destruction. She accompanies Rebecca and Mr. Bartholomew in the maggot-like ship, a device which a modern reader would consider to be a spacecraft.

On this occasion, Rebecca tells Ayscough that she actually visited June Eternal – the Paradise:

> *And the building of the wall of it was of jasper: and the city was pure gold, like unto clear glass. [...] And the twelve gates were twelve pearls; every several gate was of one pearl; and the street of the city was pure gold, as it were transparent glass. Exceeding beautiful, like none upon this earth that I have seen or heard or speak of. All built of white and gold, and everywhere was parks and pleasances [...] And among them, that joined all, fair great highways that seemed paved of gold* (Fowles 1985: 509).

The most amazing image of all is not the one about the future warfare which will bring death and tremendous torment to mankind but the fact that she associates Mr. Bartholomew's figure with Jesus Christ, reunited in the Holy Trinity. If the reader pays careful attention to the text, there is a scene in which Mr. Bartholomew watches Rebecca as she is possessed by Dick Thurlow – his alter ego. So, indirectly speaking Rebecca bears a divine child, Ann Lee. That is why the protagonist can be associated to Mary Magdalene.

The encounter with the divine characters affects Rebecca. She will unconsciously identify herself with Holy Mother Wisdom, a phenomenon called by Jung inflation (an inevitable consequence of the conscious ego's initial apprehension of the reality of the Self). Unfortunately, Rebecca's Ego is not strong enough to retain its own identity in the face of an experience of the Self, so it is taken over by the Self. This leads to possession – the Ego is invaded by an archetypal figure.

During the process of individuation, the psyche's deepest wish is to attain wholeness – the unconscious is constantly trying to find admission and assimilation into conscious life. Once Dick has accomplished his mission as the representative of the instinctual side of human life in Rebecca's spiritual undertaking, he commits suicide. Rebecca's Ego has engulfed the features related to her instincts and now she has to face the transformation. The cave / the ship might be seen as an alchemical vessel considered by Jung as similar to the inner psychic structure. When Rebecca encounters Holy Mother Wisdom and is taken to June Eternal, she endures the tension of opposites and experiences the emergence of a wholly new symbolic resolution, expressed by means of divine imagery. Her transformation along with the revelation of Mr. Bartholomew's real identity set the basis of transference – a truly symbolic event in which both persons are changed, an inner marriage leading to a third being, comprising both individuals and yet transcending them. Eventually, the prophetic powers emerging from this process will be transferred to Ann Lee, the future leader of a religious sect.

4. Interpreting the signs

Rebecca is one of the few characters of Fowles' novels who actually manages to pass all the stages of individuation. However, the postmodern hallmark of the novel leads to an open ending, to a lack of resolution concerning the events, because Rebecca, as well as the other narrators, is unreliable. The novel also displays the opposite of her story, the account of David Jones who states that Rebecca was involved in a satanic ritual which seemed like immolation to Satan and the witches who served him. Nevertheless, Jones' story is not well grounded, and Rebecca denies it and admits that she lied to him.

On the other hand, Rebecca's account of the events brings into the reader's focus the development of an individual's life, emphasizing the gradual

development from a controlled Ego to the realm of the Self, in other words personal values are overtaken by those with impersonal collective meaning. Thus, interpretation gains much importance. According to Derrida there is nothing outside of the text and that the whole world is nothing but a text, and the only possible interpretation of reality is the textual one. He thought that human beings exist within the enclosure of language, outside of which there is no locus of meaning. "There are two truths, mistress. One that a person believes is truth; and one that is truth incontestable. We will credit you the first, but the second is what we seek. I must tell what I believe" (Fowles 1985: 348).

Commenting on the French philosopher's concepts, Barbara Johnson states that he meant that the boundaries of the text are not fixed, as reading should take into account various itineraries without ever reaching an end, due to the fact that the text is an open system and the reader is part of it. Derrida promotes the idea that interpretation has in fact two interpretations: to decipher a truth, escaping play and "living the necessity of interpretation as an exile," (apud Surdulescu 2000: 100) and another which affirms play, passing beyond man and humanism.

The reader's ability to grasp the meaning of this novel is very important. A typical reading process in a Derridean fashion is conceived as following three directions: the reader brings out the structural hierarchies based on binary oppositions; the reader capsizes the hierarchy, by revealing the places in which the text breaks the norms it seemed to establish: the deconstructive process often sets out from a small, unimportant, but actually tell-tale detail which subverts the general idea; the reader dislocates and reaffirms both terms of the opposition, by refraining from setting up a new hierarchy, and emphasizing difference instead. This is the manner in which deconstruction demonstrates "the withinness of difference," the mutual contamination of differences resulting in the impossibility of anything beyond literature.

A similar view is shared by Mihail Bahtin in *Discourse in the Novel* through his concept of *heteroglossia* – perceived as the possibility of the written word to display differences, namely to have different meanings in different contexts and to migrate from one meaning to the other. This is in fact the dialogic function of the word which has at least two "logics", two possible meanings in two possible contexts: "The way in which the word conceives its object is complicated by a dialogic interaction within the object between various aspects of its socio-verbal intelligibility" (Bahtin 1990: 670). As a result, the aesthetic themes split up *ad infinitum* in a manner that is very similar to the unfolding of the crypt.

Furthermore, the story in the novel *A Maggot* has no center as a fixed locus, but only as a variable function, characterized by an infinite number of sign substitutions. The text is opened to the infinity of playing, and its closure is shown to be illusory, owing to the instability of any signification process. The margin is no longer regarded as the embodiment of the secondary, but it does not become a new center – it lacks a fixed space but it still has the power to signify. In Derrida's

view the function of the center is not only to organize the structure but also to limit its free play, to close the play off within the framework of the structure, to forbid the permutation of elements or their transformation. The play represents the disruption of presence. The philosopher plays with the language in order to highlight the fact that its structures have to be disrupted and the play of alternatives has to be let free. Therefore, the meaning is disseminated throughout the signifying structure.

5. Conclusions

The novel's postmodern and cryptic values delineate the richness at the level of the textual strategies which configure the plot. It is interesting to notice the great importance of applying Derrida's metaphor of the crypt to this text because it is a highly revelatory process of various ways in which the text builds itself up, plays with its very structure, and engulfs the methods that interrelate in this play of substitutions. Although at the beginning the novel *A Maggot* seems to be no more that a historical novel with fantastic features, the reader is gradually faced with an intricate and very elaborate textual structure that renders new and new meanings with every reading. The cave serves as the symbol of the concreteness of the crypt, and the quest for knowledge undertaken by the characters reveals the metaphorical aspect of the concept. Therefore, the crypt does not only contain a certain meaning but it is also able to generate a new meaning, of whose emergence depend future events. Thus, one might say that the crypt has also a heraldic aspect which implies evolution, change from one state of affairs to a more substantial degree of knowledge.

The course of events brings into light a common character – Rebecca Lee, whose role seems to be of little importance at the beginning but who will manage to overcome her condition. Her evolution is enabled by a character in disguise – Mr. Bartholomew who never discloses his real identity, disappearing at the end of the novel. Rebecca has to pass several stages during the journey. All these will help her overcome her limits and realize that there are more resourceful abilities in one's life which can bring a human being on the apex of self-realization. The events that she is confronted with form the basis of the process she is about to undergo – the individuation, the crystallization of her identity. Described by Jung as a complex process of coping with all the instinctual aspects of an individual's life, individuation represents a way of self-realization, a road towards mature spiritual life, a means of accepting even the least pleasant moral traits and using the energy of the psyche in a more constructive manner.

Merging Derrida's ideas with Jungian concepts we manage to illustrate a different approach upon well-known text as *A Maggot* which was perceived until now either as a historical novel with fantastic features along with an atmosphere hinting at the science fiction genre or as a detective novel with postmodern

features. However, the text is endowed with a great potential which resides also in the reader's ability to decipher all the textual strategies that unfold before his eyes and at the same time are hidden from him. Indeed, the text hides as it holds the meaning, and the reader gains a tremendous role and importance in encoding / decoding the meanings that are fragmentarily disclosed to him.

BIBLIOGRAPHY

Bahtin, Mihail M., 1990, "Discourse in the Novel," (670-8) in Adams, Hazard & Leroy Searle (eds.), 1990, *Critical Theory since 1965*, Tallahassee: Florida State UP.

Derrida, Jacques, 1977, "Fors" Translated by Barbara Johnson. *Georgia Review*, 31, Spring (64-116).

Fowles, John, 1985, *A Maggot*, London, Jonathan Cape Ltd.

Surdulescu, Radu, 2000, *Form, Structure and Structurality in Critical Theory*, Bucureşti, Ed. Universităţii din Bucureşti.

Todorov, Tzvetan*, The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, NY, Ithaca: Cornell UP, 1975.

Waugh, Patricia, 1984, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London, Methuen.

RE/DECONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE NOVEL *DICTIONARY OF THE KHAZARS* BY MILORAD PAVIC

Jelena RISTOVIĆ
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, Serbia

The impossibility of preserving identity, both national and individual, in a multicultural ambience shown on the example of the ancient Khazars is going to be analyzed in this work. Having lost his national identity in historical time, Pavic is going to reconstruct it in his novel *Dictionary of the Khazars*, by moving the Khazars into the world of dream, in an attempt to restore their identity in this way. The destruction of the Khazars' national and of princess Ateh's individual identity will be reflected by the novel's distorted structure. Pavić's novel has the structure of a dictionary composed of the Muslims', the Christians' and the Jews' books, through which the destiny of the Khazars will be reconstructed.

Key words: deconstruction, reconstruction, identity, dream, Khazars

1. Introduction

Before dealing with the problem of identity deconstruction, and also the identity reconstruction, the definition of the term *identity* needs to be established. The birth personality, that is the birth identity, is closely connected to the moment when an individual becomes able to differentiate between themselves and other people. The identity is thus formed through the relationships 'me and you,' i.e. 'me and the others.' Umberto Eco claims that the prerequisite for the existence of oneself, i.e. an identity, is the existence of another, someone we could oppose to. According to Derrida, an identity is confirmed by the existence of another element or by the absence of a trace of the other, but a trace of an absence is at the same time a definite presence of a trace. However, should there be any change in the relation to the another, an identity gets deconstructed. It rejects the change as such; if *I* identifies itself with another, if I becomes We (I = We), then *We* deconstructs the identity. One nation's change of religion leads to the deconstruction of their national/personal identity due to their identification with another nation, their religion, their language and customs.

2.1. Deconstruction of national identity

In Milorad Pavic's novel *Dictionary of the Khazars* the Jewish, Christian and Muslim sources about the Khazar polemic are given in the form of a lexicon. Namely, the Khazar kaghan invites the representatives of the above-mentioned religions to explain the meaning of his dream. The Khazars will start practicing the religion of the one who succeeds in persuading the kaghan that their religion is the best one. However, in each source of the Khazar polemics one can find different notes about the tenor and the outcome of the polemic.

> *He and his chief aides converted to Christianity and sent the Greek emperor a letter, cited in Cyril's hagiography, that reads:"Your Serene Majesty, you sent us a man who has explained to us the glory of the Christian faith in both word and deed, and we are convinced that it is the true faith and are commanding people to baptize themselves voluntarily...* (Pavic 1988: 31)

> *Upon hearing these words, the kaghan embraced Farabi Ibn Kora, and that put an end to it all. He adopted Islam, doffed his shoes, prayed to Allah, and ordered the name bestowed upon him by Khazar tradition, before his birth, to be burned.* (Pavic: 57)

> *After the polemic, Judaism became fully established among the Khazars and neighboring peoples during the reign of Kaghan Sabriel, who is one and the same person with Kaghan Obadiah, because (according to Daubmannus) he was called Sabriel during the even years and Obadiah during the odd years of his rule.* (Pavic: 95)

Each of the sources states that the Khazars started to practice their religion. But all historical sources testify that the Khazars vanished after the Khazar polemic, having lost their religion and national identity.

A characteristic of all Khazars, the so-called "Khazar face", also points to the deconstruction of their national identity. The Khazar face is a face which is hard to remember and recognize. They wake up with a new face each day, or, according to another story, all Khazar faces are identical and they never change.

2.2. Deconstruction of historical documents

Written historical documents[1] about Khazars are very scarce and often contradictory. As seen from the above quotes, they are refracted through a prism of

[1] For example: Halevi Judah *Kitab al Khazari* or *Liber cosri* (translation into Latin), Byzantine chronicles, Arabic travel-records, geographical texts, Hebrew testimonies.

their authors' different religious points of view. Also, every religious source offers several different versions of that historical event. The existing written documents blur the fate of Khazars rather than revealing it and, by this they additionally deconstruct their national identity.

> *The event discussed in this lexicon occurred sometime in the 8th or 9th century A.D. (or there were several similar events), and this subject is commonly referred to by scholars as "the Khazar polemic"* (Pavic: 3).

Pavic uses historical documents as the basis for his novel, but he also uses pseudo-documents. Although Joanes Daubmannus is a historical figure, he did not write *Lexicon cosri* and Pavic points out that the purpose of his novel is the reconstruction of the Daubmannius' dictionary. In addition, Pavic uses a quote from Al-Istarkhi, an Arabic geographer (*Kaghan, Green book*) taken from a written document, but bizarre and phantasmagoric in its content.

> *When they wish to appoint a kaghan, the designee is brought in and strangled with a piece of silk until his breath is almost cut off, and then they ask him: 'How long do you wish to rule?,' and he replies, 'Such-and-such number of years.' If he dies before that term expires, then nothing happens* (Pavic: 52).

The Historical sources deconstruct themselves. The author deliberately creates a play of the historical and pseudo-historic, of the real and the fictional. A trail of fiction appears in the written documents and vice versa. Tampering with the veracity of the documents which witness the fate of the Khazars deconstructs their national identity and the possibility of learning the truth about them and, by this, the concept of truth itself gets deconstructed.

2.3. Reconstruction of national identity

The only thing that is left about the Khazars in the scientific world and history is the novel *The Khazar Dictionary*[2]. The purpose of writing *The Khazar Dictionary* was the reconstructing of the body of Adam, the man who represented the being of the entire Khazar people. By embodying Adam, the dictionary offers (both to the writers and the readers) the most profound truths and the holy knowledge unavailable to most people. In order to discover these truths, they needed the help of the dream hunters, who were able to enter someone else's dreams, interpret the letters of the Khazar alphabet and thus compose the biographies of different people with the aim of reconstructing the being of the

[2] *Dictionary of the Khazars* is a novel by M. Pavic, but *The Khazar Dictionary* is said to have been written by Princess Ateh and Mokaddasa, Al-Safer.

Khazar people. The dream hunters had the ability to enter other people's dreams, to send thoughts, messages and objects, but also to hunt for the knowledge hidden in the dreams. However, saturated with the obtained knowledge they sometimes could not leave the dreams, and so they would stay forever confined in other people's dreams, condemned to wander through them. On the one hand, someone else's world of dreams becomes their exile, and their identity is reconstructed through the dreams of someone else. But on the other hand, their reconstructed identity gets deconstructed again. They wander through dreams looking for their own dream hunters in whose dream they might die.

> *The best dream hunters were the Khazars, but they have long since disappeared. Only their art has been preserved, and, in part, their dictionary telling of that art. They could track all those who appeared in people's dreams and hunt them like wild game from person to person, even in the dreams of animals or demons…* (Pavic: 61)

Somehow, the dream hunters become the keepers of the Khazar culture, those who are constantly constructing the history of the mankind and preserving the deconstructed identity of the Khazars. The existence of *The Khazar Dictionary*, the encyclopedia of the Khazars, which embodies the being of its nation, points out to another possible way of reconstructing their national identity. The original version of the Dictionary written by the princess Ateh and her lover is not preserved, being left in the copies of dreams of the khazar hunters. Avram Brankovich's dictionary was burnt by his clerk Nikon Sevast, the demonic figure. Nevertheless, the Dictionary gets its second edition in the 17th century. It was published by a Polish printer Joannes Daubmannus, but it was prohibited and later destroyed. M. Pavic writes his novel *Dictionary of the Khazars* thus reconstructing not only the Khazars' encyclopaedia, but also the world of dreams in which the Khazars exist. Thus the pages of the novel become a new Khazars' country, with them trying to reconstruct their national identity in the world of dreams. Pavic has given an exile to a nation that vanished in the historical, real world long time ago. The destiny of *The Khazar Dictionary* is being represented through a constant play of deconstruction and reconstruction.

2.4. Re(de)construction of personal identity

The Princess Ateh who was one of the participants of the polemic was banished to hell, condemned to forget her own language and her own poems. She loses both her personal and national identity. Interestingly enough, the loss of identity is related to forgetting the language and culture (her songs that testify to the existence of the Khazars' culture). Also, the disappearance of the Khazars' language is related to the act of castration (Princess Ateh loses her gender) by

means of which the loss of significance of a language is related to the disappearance of a nation. In the world of dream, she can be seen with her lover Mokaddasa Al-Safer, Khazar dream hunter. In this way, the world of dream in which she experiences her love becomes the world in which she reconstructs her personal identity, but her identity still gets deconstructed. She becomes a prisoner of her own dreams. "It is known that Princess Ateh never managed to die" (Pavic: 9). The identity deconstruction is passed on to those who subsequently researched and wrote this dictionary. It is said for one of the authors of this dictionary, Avram Brankovich:

> *…while dreaming, he turned into a completely different person… (Pavic: 16). In these dreams, as he took leave of everyone, Brankovich dreamed of his late sister the most, but each time she would lose some part of her familiar appearance, and would acquire parts of a new, unfamiliar, different body belonging to somebody else* (Pavic: 17).

Avram Brankovich was losing his own identity in the dreams, by dreaming someone else's reality; he was acting as his double, like Samuel Kohen: "They say he also speaks Spanish in his sleep, but this knowledge melts by the time he is awake. Recently someone in one of his dreams told him a poem in an unintelligible language" (Pavic: 11).

The fact that some of the characters are polyglots points out to their divided, deconstructed identity. At the moment of Avram Brankovich being killed, he continues to live in the dreams of his double thus reconstructing his identity. At the same time, the dream reconstructs the identity of Avram Brankovich. It becomes a trail, the presence in the absence. The trail that erases itself, deconstructing identity, and the same time his absence indicates to a probable presence. There is a reversal in the relation of binary oppositions 'conscious: unconscious,' 'reality: fiction,' 'center: margin.' They get deconstructed. "The center is not center" (Derrida 1978: 320).

The value hierarchy changes, the margin becoming the value exponent. Logos, history and reality can no longer provide us the answers, they cannot tell us the Truth. The further destiny of the Khazars we get from the margins, from the world of dreams, because the unconscious, released in the dreams, cannot be written down in the terms of logocentrism. The Khazars' identity doesn't exist any longer in historical, logocentric world, it becomes reconstructed on the margins of the system, in the oneiric world. The world of dreams, like Ricoeur's Another, is needed to express the Oneself, to express the real world, for the Oneself is not able to express itself any more. The Identity, Oneself deconstructed in logocentric, historical, real world tries to express itself, to reconstruct itself through the Another, through the dream. The identity deconstruction leads to a different kind of

construction, to reconstructing identity in the oneiric world. However, that kind of reconstuction gets deconstructed.

"But all these destructive discourses and all their analogues are trapped in a kind of circle. This circle is unique." (Derrida 1978: 321)

2.5. Deconstructing the fantastic

Overlapping the real world with the oneiric world indicates the presence of some fantastic elements. However, the fantastic genre gets deconstructed as the reality takes on the elements of fiction, and what is fictional is described as reality. Historical documents, as a symbol of real world, contain unreal and fantasmagoric elements. But dream, as a space of fantastic, is given a privileged status in the opposition 'real vs. fictional'. Fantastic is being shown not as unreal, fictional, fantasmagoric, but it also convinces the reader of its authenticity. Fantastic is used to create "reality-effect".

2.6. Re(de)construction of the novel's structure

Deconstruction drifts from the identity problem to the structure of the novel itself. Pavic's novel is written in the form of a lexicon, and the author himself puts in the subtitle of the novel the genre entry – the term *a lexicon – novel in 100 000 words*. In the fashion of the original *Khazar Dictionary*, it was written both in a male and a female sample which, joined together, comprise a whole. The structure of the book is divided into three books: *The Red, The Green* and *The Yellow Book*, each representing respectively the Christian, the Muslim and the Jewish understanding of the Khazars' fate. Each book is divided into lexical entries, and only the four entries are mutual for all the books: *Ateh, Khagan, the Khazar polemic* and the *Khazars*. Each of the books tells the story of the superiority of its world in the polemic and its advantage over the other two worlds, but at the same time the three worlds tell the story of the Khazars' world which disappeared in the historical world. The reasons of its disappearance are explained differently in each book. The historical sources about this problem offer either various versions of the truth or are destroyed. Such structure of the novel points to the incapability of learning the truth, it deconstructs it and offers us more than one version of truth. However, such structure of the novel enables us to follow the Khazars'identity reconstruction in the characters of dream hunters, the author himself and the researcher of this problem. In the 17th century the three authors of the Dictionary meet in a battle on the river Danube: Avram Brankovich, Samual Kohen and Masudi. This meeting is the reconstruction of the meeting of the representatives of the three religions in the Khazar polemic. Avram and Kohen are doubles, i.e. a pair of people who dream about one another, the one dreaming the reality of the other and vice versa, and Masudi is their dream hunter. During this encounter Avram is

killed, and Kohen starts to live the eternal dream, dreaming Avram's reality. Through Kohen's dream the identity of Avram Brankovic is reconstructed. Masudi is captured, and Brankovich's clerk remembers all three versions of the Dictionary and later sells his knowledge to the first editor, Joannes Daubmannus. The third time dimension deals with the encounter of the three researchers of the Khazar polemic at a hotel in Carigrad in 1982. Besides Dr. Dorothea Schultz, Dr. Isailo Suk and Dr. Muawia, the Van der Spaak family is also at the hotel. This family is a mythic reincarnation of the demonic figures from the 17th century encounter. Mister Van der Spaak is the reincarnation of Masudi, Mrs Van der Spak is the reincarnation of Sevast Nikon, and the boy's the reincarnation of Ephrosinia, the Kohen's mistress. Muawia and Isailo Suk are the pair who is dreamt of, they are the mythic reincarnations of Avram and Kohen, the authors of *The Khazar Dictionary*. The owner of the hotel where they meet is Virginia Ateh, the reincarnation of the Princess Ateh from the medieval period of the novel; she is identified as a Khazar although the Khazars do not exist in the hystorical and real world. Through the mythic reincarnation of the Princess Ateh, the authors of *The Khazar Dictionary* from the baroque period of the novel and the researchers of the Khazar polemic from the 20th century, the reconstructed identity of the Khazars is preserved.

Not only does the deconstructed structure of the novel offer a few versions of the truths referring to the Khazars' destiny but it also offers, by interweaving the world of reality and the world of dream, the deconstructed idea of time. The world of dream doesn't recognise chronological terms, time is nothing in it, and therefore it's not surprising that we meet the same characters in different time periods. The deconstructed hystorical time of the oneiric world enables some to leave the world of history and enter the world of dream, and the others to return from the dream to the reality, escaping through the dreams of others. Because of this play of dream and reality, this deconstructed novel structure, one can follow the subsequent plays of (de)reconstruction of identity of the Khazars in the world of dream, embodied in the reincarnated characters of the dream hunters, the authors and the researchers of the Khazar polemic.

There is yet another way in which Pavic deconstructs the structure of the novel. Because of its dictionary form and the possibility of readings the novel on many levels, there is no beginning or ending of the novel. The reader is the one who determines the beginning or ending (if they exist at all) of the novel, they have the responsibility to form the deconstructed structure, as well as the truth about the Khazars. The novel can be read in many different ways, just as language (combining of linguistic signs) constitutes endless acts of speech. The auhor's notion of imagination and the traditional relation 'writer – reader' gets deconstructed. The reader partially overtakes the writer's role. The question of imagination is no more in the jurisdiction of the writer solely; the problem of constituting the novelistic entity, the way of learning the truth (if the novel is offering it), all this depends largely from the imagination of the reader, their way of

reading and understanding of the novel. The reader has the main role in the game of constituting/ reading a novel.

3. Conclusions

The polemic about the Khazar polemic to another religion triggered the deconstruction of the national identity of the Khazars. One of the devils in the novel *Dictionary of the Khazars* tells the Khazars: "Have nothing to do with things that involve the three worlds of Islam, Christianity, and Judaism here on earth, so that we may have nothing to do with their underworlds" (Pavic: 20).

However, no deconstruction is negative, it changes the value hierarchy in the logocentric system, it plays with the relation between the centre and the margin, but each deconstruction is constructive, leading to a new and different way of reconstruction. The Khazars' identity deconstructed after the Khazar polemic is being reconstructed in the dreams of the Khazar dream hunters, through the authors of the dictionary, the researchers of the Khazar polemic, as well as through the writing of each version of the Dictionary. Banished from the historical scene, from the center position, the Khazars continue to exist on the margins. They re(de)construct their identity on the margins, in the world of dream of a 20th century novel.

However, by using the dream world, the Khazar identity gets reconstructed on the one hand, but at the same time it is mystified, obscured. The dream as the realm of the unreal, fictional, twisted flow of time additionally mystifies their identity as much as the non-existence of historical documents and the use of pseudo-documents. The Khazar identity gets revealed through a constant play of highlighting and darkening, deconstruction and reconstruction. Using play, Pavic constantly delays constructing the deconstructed identity of Khazars and, by this, learning the truth about them, passing the burden (inability) of cognition, demystifying the truth to the reader. This is how the fate of Khazars becomes a personal creation of readers themselves, but Pavic offers three versions of Khazars polemic in his novel, three different versions of the subsequent fate of the Khazars, three Truths about the Khazars. The real Truth remains deconstructed, absent.

Pavic's formula, *The truth is the trick,* leads us to a complete confusion. Is Pavic playing with us or is it so hard to find out the truth, a kind of a magician's trick, something that is playing with the capacities of our knowledge, something that is constantly absent and in its absence pointing to its (non)existence or are we only bad magicians who don't know to reconstruct the trick and reach the Truth?

SOURCES

1. http://en.bookfi.org/book/1208990
2. http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/sign-play.html

BIBLIOGRAPHY

Derrida, Jacques, 1978, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, pp. 278-294.

Derrida, Jacques, 1976, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press.

Ricoeur, Paul, 1992, *Oneself as Another*, trans. Kathleen Blamey. Chicago, University of Chicago Press.

Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York, Routledge.

Delić, Jovan, 1991, *Hazarska prizma*, Beograd-Podgorica, Prosveta, Oktoih.

Mihajlović, Jasmina, 1992, *Priča o telu I duši*, Beograd, Prosveta.

Jovanović, Aleksandar, 1997, "Hazarski rečnik" u *Književnost*, Beograd, n. 102, p. 280-285.

THE ICY WALL BETWEEN THE PUBLIC AND THE PRIVATE SPHERECOMING TO BE MELT

Remina SIMA
Millennium High School, Timişoara

Lucrarea îşi propune prezentarea unor concepte cum ar fi cel de educaţie, identitate, care împreună definesc ierarhia unor atribuţii acordate atât femeilor cât şi bărbaţilor în cele două mari sfere ale vieţii – privată şi publică, în jurul cărora guvernează existenţa fiecăruia dintre noi. Sistemul educaţional este cel care ne conferă posibilitatea deschiderii spre sfera publică, unde orice cetăţean poate să contribuie în folosul societăţii prin activităţile desfăşurate în domeniul corespunzător formării profesionale. În mod contrar, lipsa unei pregătiri în cadrul instituţiilor de învăţământ duce la analfabetism, şi de aici rezultă şi consecinţele unei vieţi private de asigurarea nevoilor cotidiene prin intermediul unor activităţi sociale dezirabile.

Keywords: public, private, education, identity.

1. Introduction

Alongside history, we encounter differences that are made as regards the ascription of work to people. In earlier times, the balance seems to have been in favour of men, regarding the most important positions in the public area. Education is the link toward the public sphere, but the access to this was not always wide open.

2. Education

According to the statistics, almost a billion people in the world are illiterate, about two thirds of whom are women. Illiteracy is a cause of poverty and limited educational opportunity. Among the factors that produce women's illiteracy, I mention: the restriction of girls and women to the domestic sphere, the resistance from men who fear losing their domestic power, if women become literate, and the overburdening of women's time.

Illiteracy increases women's dependency on men, reinforces their ties to the domestic sphere and diminishes their ability to control their own property, wealth, health and legal rights. Fortunately, worldwide, illiteracy rates have been steadily declining due to the efforts to increase basic educational opportunities for girls.

More girls are in primary schools than ever before and a significant part of them stay in school longer. The numbers of girls and boys attending school is almost equal. This is the result of concerted international and national efforts to remove restrictive legislation and to educate parents about the importance of educating girls. However, in some parts of the globe, there is still the belief that girls should be primarily in the home, not in the work place. The biggest gaps boy and girl enrolment rates are found in Sub-Saharian Africa.

Despite the generally positive global trends, progress made in girls' school enrolment has proved tenuous. The countries where war, economic hardships and declining international donor appeared caused the decline of girls' enrolment rates and made their education seem a luxury that cannot be afforded in hard times.

In many industrialized countries, women represent a slight majority of all university students. There continues to be significant gender differences in the subjects studied and degrees taken. Women remain dramatically underrepresented among students. Universities started to admit women in the late 19th century and the doors did not open to them until the 1950s or 1960s. At most of the world's prestigious Universities there were large gaps between when they were founded and when women were admitted: 711 years at Oxford, 589 years at Cambridge and 258 years at Harvard.

University attendance is not always the most important tertiary schooling. In many countries, other third level institutions, such as teachers' colleges, offer the most important educational opportunities for women.

Though women can have an equal access to the public sphere as men, they do not have equal representation with men in the political area. In only a very few countries do women represent 25% of elected legislatory. The states with the highest status of women in elected office are those that enforce explicit policies promoting equality.

The neglect of education had been a distinguishing feature of British society throughout the 19th century. The implementation of R. A. Butler's 1944 Education Act went some way towards improving educational opportunities, but it proved to be inadequate. It came up with the suggestion that children should be transferred at the age of eleven to either grammar, secondary modern or technical schools, according to their abilities and aptitudes. In practice, there were many problems. The secondary schools had no clear purpose and very few technical schools were built. As a consequence, Britain did not generate the supply of skilled workers that industry needed.

The eleven-plus examination system led what were regarded as the best primary schools to concentrate on mathematics and English needed to pass the

examination and to neglect many other aspects of education. The number of children who passed into the grammar school was determined by the availability of places. It was considered that the examination itself at the age of eleven was too easy in pupils' lives. The comprehensives were a success.

The Labour government also suggested the extension of higher education. Around the year 1963, there was even the possibility for older students who missed the conventional route to University, but could undertake study by correspondence courses. As the opportunities for education were now available, women like men could attend schools and Universities to get better jobs. When women got married they chose to abandon employment to take up motherhood. The women who went for a life of domesticity in 1950s could have a better married life than their mothers or grandmothers. After giving birth to their children they had a longer period to choose to return to paid work.

In Britain a high proportion of pupils were allowed to drop school before they reached their education. In 1965 the Labour government announced the replacement of the tripartite secondary school system by multilateral or comprehensive schools, which could be attended by all the pupils without a specific examination. Such schools were mostly in rural areas. This new system attracted controversy. Still, for the next twenty years the comprehensives were a success.

3. Paid Work

The presence of women in government is important not only for the rights of women, but also for the nature of governance itself. Little by little women come to be visible in national legislature. Around the world, increasing numbers of women are active in local governance, in city councils and in mayoralties.

A restricted area for women is also represented by military. This service is traditionally the preserve of men. Among feminists, women's participation in militaries is controversial. On the one hand, militaries provide employment opportunities, on the other hand, it is argued that women's participation in masculinized institutions harms the long-term interests of all women.

The nature of women's participation in the wage labour force is shaped by many factors, including marriage and reproductive rights. Women are considered to have primary responsibility for family care. Everywhere women have to balance family and work. One way of doing this is by working part time. Though they have crossed the threshold of the private sphere towards the public one, they are still underrepresented in the highest paid positions.

Everywhere in the world there are women's and men's jobs, although the definition of these changes over time and from place to place. Generally, more women than men work in the services sector, and fewer women than men work in the industrial sector. All over the world women work outside the home for pay.

Many women's waged work is in the informal sector – domestic service or market trading. In statistics women make up about 40 per cent of the agricultural labour force worldwide. Women's specialized knowledge about food and agriculture makes them essential custodians of biodiversity.

In most of the developed countries of the world, women grow, harvest and prepare all the food consumed by their families. Mechanization tends to reduce men's farm labour, but not women's. It is deployed to produce cash crops, which men usually control, it opens up new economic opportunities for men. At the same time, women's farm work increases because of the loss of men's help in subsistence production.

Ever since early times, women have the largest contribution to the house work, even if they deploy activities in the public sphere. Still, the majority of the world's women do not equally own or control property, land or wealth. Property discrimination in agrarian economies is striking. Women work the field, prepare grow and harvest the food, but cannot own the land.

In the industrialized countries, there are also fewer women than men owing homes. Even where there is no legal discrimination, women are subject to social pressures or economic realities that create unequal access to land, property and wealth (Seager 2009: 62-86).

4. Identity

It is a natural phenomenon that women, as well as men, should identify themselves in what they do. When it comes to the issue of identity, people come to construct it according to the exterior factors. Norman Wright asserts that identity is based on false foundations when it is influenced by what the others say, accomplishments, possessions and appearance.

The author says that, if someone bases his/her identity on what others say, then, he/she gives those persons power and control over them. Their perception may not be accurate. On the other hand, others consider that what they do, earns them certain status ratings, which can increase depending on the kinds of tasks or roles they become involved in. Another false factor giving somebody's identity is represented by possessions. In their view *to have* comes to be equal with *to be*.

Appearance seems to be an outstanding feature when talking about identity. The author says:

> *Many women base their identity on how they feel about their appearance. They spend countless hours in front of a mirror. They change clothes several times a day and spend a lot of money on beauty aids… her attractiveness is largely based on her perception of how she looks* (Wright 1993: 44).

The exterior countenance may say much about a person, but it is just a little part of that person's way to be. So, it is not correct to establish one's identity taking into account only this aspect. Someone's self-image is established on the need to belong, to know and to feel he/she is accepted, cared for and enjoyed for who he/she is. Then, there is the need to feel worthy, able to say with confidence *I am good, I am all right, I count.* We feel worthy when we do what we think we should do or when we live up to our standards. We sense worthiness in being right and doing the same in our eyes and the eyes of others.

There is also the need to feel competent, knowing that we can do something and cope with life successfully. What gives us success is not the product of our efforts entirely, but at the basis of this lies the innate qualities we were given by God. We have to make use of these, but we couldn't have had them unless they had been ascribed to us.

> *You and I have unique talents and abilities, personalities and opportunities. What joy are you missing in life, because you aren't using the capabilities and potentials you have been given. Jesus wants you to be your person. Do you feel that someone else is more attractive than you are, more naturally intelligent or better proportioned physically? Are you using that as your excuse for not appreciating what you have been given? Because others have attributes, you do not have, is no basis for your feeling inferior or their feeling superior". First Corinthians 4:7 – "For who makes you different from anyone else? What do you have that you did not received? And if you did receive it, why do you boast as though you did not?"*(Jan Congo in H. Norman Wright:1993-53)

So the fact that each of us has value in himself/herself is based on a solid argument of divine origin. That we are different from one another does not imply one is superior and the other is inferior. We are all unique and the qualities that we have are beneficent, if put into practice for ourselves and for the others around us (Pugh 2008: 302-306).

5. **Conclusion**

Throughout my paper I have tried to point out the importance of education and its benefic influences in people's lives. On the other hand, the lack of education, illiteracy, leads to marginalization, poverty, lack of self-contentment. As a result, women and men who do not attend schools, colleges, Universities, come to be deprived of deploying activities in different fields where education is required. Full and equal access to education is the right of each citizen of a country, and he/she should take advantage of all the wide variety of opportunities to get trained for a field or another. It is also very important to take into account the

concept of identity; we need to know who we really are, what we can accomplish and to feel content with ourselves about what we achieve both in the public and the private sphere.

BIBLIOGRAPHY

Pugh, Martin, 2008, *State and Society – a Social and Political History of Britain since 1870*, Great Britain, Hodder Education.

Seager, Joni, 2009, *The Penguin Atlas of Women in the World*, New York, Penguin Books.

Wright, H. Norman, 1993, *Questions Women Ask in Private*, U.S.A., Regal Books.

ELEMENTE IDENTITARE ÎN DINASTIA CARAGIALE

Ioana TREMPE (POP)
Universitatea din Oradea

L`identité nationale est une constante de la création littéraire roumaine, à travers les époques. Les écrivains de la dynastie Caragiale illustrent le problème de notre définition comme nation, mais dans leur propre manière, déterminée par leur génération, leur culture, leur idéologie. Iorgu et Costache Caragiale représentent la génération des révolutionnaires de 1848 et luttent, par le biais de théâtre, pour l`Union et pour l`inclusion de la culture roumaine parmi les cultures occidentales. Ion Luca Caragiale appartient au moment junimiste et analyse la société roumaine d`une position critique, le regard tourné vers les défauts qui doivent être corrigés, pour que les roumains donnent leur concours spécifique à la culture européenne. Mateiu Caragiale, faisant parti de la troisième génération d`écrivains Caragiale, est attiré des vestiges du passé national, qu`il dévoile dans ses vers sensibles ou qu`il évoque comme décore pour ses proses.

Keywords: identité, dynastie, théâtre, nation, histoire

1. Costache şi Iorgu Caragiale, ardenți patrioți ai generației paşoptiste

Definirea identității româneşti, stabilirea coordonatelor psiho-etnice, distingerea societății româneşti din rândul societăților europene, în paralel cu identificarea punctelor comune, integratoare într-o cultură mai vastă (fie ea balcanică sau occidentală) este o constantă a scrisului românesc, indiferent de epocă sau generație literară.

Un aspect fascinant de cercetat este modalitatea în care scriitorii români cu origini străine se raportează la naționalitatea românească. Un exemplu elocvent îl oferă cele trei generații succesive din dinastia de scriitori Caragiale, despre ale cărei obârşii – greceşti sau albaneze – oferă informații temeinic documentate studiul *Viața lui I. L. Caragiale,* întocmit de Şerban Cioculescu.

Născuți pe teritoriu românesc, Costache şi Iorgu Caragiale, frații lui Luca Caragiale (tatăl consacratului dramaturg) se familiarizează de mici cu limba română, deşi în casa tatălui lor, bucătarul Ştefanachis, limba de conversație era greaca. Prin urmare, Costache şi Iorgu Caragiale cresc şi se formează în spiritul

civic al naţiei române, îşi pliază personalitatea pe convingerile patriotice ale congenerilor, de care îi leagă activismul, spiritul constructiv şi capacitatea de a transpune în fapte ideile avântate ale epocii. Dedicându-şi întreaga existenţă teatrului românesc, instituţie în curs de formare în acea epocă, cei doi fraţi devin oameni deplini ai scenei şi îşi asumă concomitent rolul de actori, regizori, directori de trupe sau de teatre, traducători, scenarişti şi autori dramatici de circumstanţă. Piesele lor, scrise sub influenţa ideologiei paşoptiste, cultivă puternice sentimente etice şi naţionale.

Literatura paşoptistă în general, prin reprezentanţii generaţiei de „paşoptiştii revoluţionari" (Paul Cornea, 2008: 376), care îi include şi pe fraţii Costache şi Iorgu Caragiale, se caracterizează printr-o poziţie fermă faţă de mişcarea de regenerare, care urmăreşte, printre altele, crearea unui teatru al educării „naţionalului", în spiritul dreptăţii sociale şi al împotrivirii la despotism, asuprire şi înstrăinare. Aceşti „paşoptişti revoluţionari" sunt ghidaţi de un ideal comun, al ieşirii din obscuritatea unei culturi precare a naţiei româneşti, al recuperării decalajului faţă de cultura apuseană, al stimulării unui gust artistic la publicul autohton.

Iorgu Caragiale, acest „cetăţean-patriot", după cum îl înregistrează istoria teatrului românesc, inserează în propriile creaţii literare năzuinţele avântate ale epocii sale, pe care şi le asumă plenar. Tabloul naţional *Moş Trifoi* (1859), dedicat actului Unirii, transmite viziunea revoluţionară a unui autor român, care se exprimă în numele unei tradiţii deja asumate, adoptând o tonalitate encomiastică la adresa calităţilor poporului său. Îndemnul unionist al lui Iorgu Caragiale se construieşte, în această piesă, ca o declaraţie patetică, rostită de un bătrân moldovean: „Cât e vârsta-mi de bătrână/ Deşi braţele-mi sunt moi/ Dar am inima română/ nu-mi las ţara în nevoi. // Că destul odinioară,/ Streinii ce-o apăsa/ Chiar şi dreptul ne luară/ fraţi, a nu ne mai chema" (Iorgu Caragiale, 1859: 47). Chiar dacă, din perspectiva receptării critice, lucrările sale dramatice au fost catalogate drept stângace şi naive, analizate sub raportul mesajului lor, piesele istorice ale lui Iorgu Caragiale *sunt animate de un entuziasm sincer* (Mihai Apostol, 1986: 51). În piesa *Surdul*, calitatea de adevărat român o demonstrează doar acela care este animat de spiritul jertfei pentru ai săi: „Nu-i român adevărat/ Cine nu intră soldat,/ Cu plăcere a muri,/ Ţara lui a sprijini! " (Iorgu Caragiale, 1857: 12). Nu numai actul unirii, ci şi afirmarea ţării în rândul popoarelor europene devine un ideal spre care Iorgu Caragiale îi impulsionează pe spectatorii români: „Fă să lucească în depărtare/ Steagul tău falnic, cel românesc/ Ce-atâtea timpuri sta în uitare/ Arată-l lumii…" (apud Mihai Apostol, 1986: 58). Adevărata probitate morală şi fermitatea credinţei în misiunea de a contribui, prin arta sa, la desăvârşirea unităţii naţionale, Iorgu Caragiale le probează cu atât mai perseverent după 1858, când, la 18 februarie, ministrul Gheorghe Ghica instituise o cenzură strictă a pieselor naţionale cu mesaj unionist. Sfidând pericolul, Iorgu Caragiale va concepe pe aceeaşi linie patriotică şi piesele *Soldatul grănicer* (1858), *Umbra lui Ştefan cel Mare şi Mihai Bravul*

(1859) sau *Cântecul românilor la primirea în Bucureşti a prinţului lor Alexandru Ioan I* (1859).

Costache Caragiale, pe care istoricul literar Florin Tornea îl numeşte, chiar din titlul monografiei pe care i-o consacră, „un artist cetăţean" (Florin Tornea, 1954: 1), rămâne în peisajul literaturii naţionale printr-un discurs dramatic orientat spre demascarea tarelor societăţii române în formare. Scriitorul atacă, la rândul să, caracterul antinaţional al stăpânirii boiereşti, în piesa *O repetiţie moldovenească* (1845). În monologul satiric *Biciuirea cometului de la 1 iulie 1857* (1857), dramaturgul se arată un ardent susţinător al Unirii, cerând *dreptate, dreptate* pentru un popor căruia i se integrase şi pe care-l îndrăgise „ca chiar naţia mea". Opera dramatică a lui Costache Caragiale conţine, prin replicile personajelor întruchipând boieri patrioţi, propriile convingeri naţionale. Astfel, indignarea personajului Anastase din piesa *O soare la mahala*, este revolta scriitorului însuşi în faţa bonjuriştilor, care îşi repudiază patria:

> *Auzi dumneata, să ajungă până la a le fi ruşine să zică că sunt români, când toate neamurile din lume o socotesc de cinste să-şi sprijine locul naşterii, şi să vezi un besmetic că-ţi zice că din nenorocire e român şi că nu poate să vorbească limba lui, fiindcă de mic a fost dat la franţuzească* (Costache Caragiale în *Primii noştri dramaturgi,* 1960: 184).

Naţionalismul personajului nu gliseză însă spre şovinism sau intoleranţă, căci Costache Caragiale acceptă progresul şi înţelege rostul său, după cum declară personajul susmenţionat:

> *Eu nu zic că românul să fie bou, să nu cunoască altă ţară decât ţara lui şi să nu-nveţe altă limbă decât limba lui, - ba ! Să meargă să înveţe, să vază ţări, însă să fie pregătit astfel ca totdeauna iubirea ţării lui să crească într-însul*. (Idem: 184).

Prin întreaga sa activitate dedicată teatrului naţional, Costache Caragiale contribuie la ridicarea statutului cultural al românilor şi suprimarea decalajului faţă de literatura celorlalte popoare europene, căci nu atât prin mesajul explicit al textelor scrise, cât prin înfăptuirile sale în domeniul teatral, mărturiseşte patriotismul şi implicarea civică. Astfel, actor el însuşi, Costache se implică activ în organizarea de trupe actoriceşti, devenind coordonator al teatrului din Botoşani în 1838, apoi al celui din Iaşi, în 1839 şi director al Teatrului Naţional din Bucureşti, în perioada 1845-1848. Eforturile sale au determinat, în bună măsură, ridicarea clădirii sediului acestui teatru, al cărui director redevine după Revoluţie, între 1852 şi 1855.

Refugiat, împreună cu fraţii săi, la Craiova, în timpul Revoluţiei, Costache Caragiale susţine cauza acesteia din umbră, trimiţând bijuteriile de familie spre a

servi drept sprijin material pentru cei rămaşi să lupte în capitală. Broşura *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiale* (1848), scrisă pentru a se exonera de acuzaţiile de trădare care le-au fost aduse, lui şi fraţilor săi, pentru că au părăsit Bucureştiul în acele zile fierbinţi ale Revoluţiei, constituie, în opinia lui Florin Tornea,

> *o emoţionantă profesiune de credinţă din care reiese puterea de sacrificiu şi de muncă* […] *pentru a da viaţă şi strălucire acestei însemnate arme de luptă care a fost, pentru revoluţie, teatrul naţional românesc* (Tornea 1954: 58).

2. I. L. Caragiale şi viziunea critică asupra românescului

Făcând parte dintr-o altă generaţie biologică şi literară, dar crescut sub înrâurirea elanului paşoptist al unchilor săi, I. L. Caragiale a resorbit în matca operei sale artistice şi publicistice ideile epocii de tranziţie pe care a traversat-o, sintetizându-le într-o ideologie proprie şi documentând despre viaţa publică şi privată. Creaţia sa literară, în egală măsură cu cea publicistică, fixează situarea scriitorului faţă de naţia românească, poziţionare oscilantă între cele două atitudini: „uite-i ce drăguţi sunt şi îi urăsc, mă". Despre „viziunea românescului" ne vorbesc şi paginile de corespondenţă, constituită ca o medie a tuturor polarităţilor din opera caragialiană.

Propunându-şi să propulseze „câteva dintre zonele mai umbrite, mai puţin frecventate, ale credinţelor lui Caragiale" (Dan C. Mihăilescu în I. L. Caragiale, 1999: 10), Dan C. Mihăilescu a avut inspirata iniţiativă de a antologa viziunea estetică şi social-politică a marelui clasic în culegerea intitulată *Despre lume, artă şi neamul românesc*, după lecturarea căreia cititorul poate conchide, alături de criticul literar: „Caragiale chiar aşa şi ESTE: serios, patriot, profund" (Idem: 11).

Deşi multe dintre meditaţiile scriitorului pe teme naţionale sau politice sunt vizibil acide, denunţând abjecţii ale politicianismului, dar şi imperfecţiuni ale naţiei româneşti, pentru demascarea cărora a fost aspru etichetat de către N. Davidescu drept ultimul ocupant fanariot al României şi socotit a fi inaderent la spiritul românesc, ele reflectă, în fapt, idiosincrazia scriitorului la minciună, prostie şi falsificarea imaginii despre naţiunea din care face parte, asupra căreia însuşi avertizează într-un articol: „Poate că nici într-un stat din Europa cel puţin, nu există atâta extravagantă deosebire între realitate şi aparenţă, între fiinţă şi mască" (I. L. Caragiale 1994: 124).

Concepţia socio-politică a dramaturgului este condensată îndeosebi în articolele publicate între anii 1896 şi 1910. În articolul *Politică şi cultură* (1896), de pildă, Caragiale îşi devoalează modul propriu de înţelegere a teoriei formelor fără fond, în analiza raportului dintre societate şi stat. Echivalând societatea cu fondul, iar statul cu forma, autorul exemplifică viziunea organicist-evoluţionistă,

impusă de societatea ieşeană şi imaginează o descriere a societății, ale cărei ramuri de activitate publică sunt ca „organele de viață ale unui individ”. Dezvoltarea societăților este condiționată de „aptitudinile şi apucăturile lor de rasă”, dar şi de „condițiile pământului şi de energia” lor. Sensul evoluției este dinspre societate, care produce şi determină forma, adică statul. Chiar dacă scriitorul admite existența unor paradoxuri ale istoriei, care a lăsat „o societate măreață fără stat puternic” – referindu-se, probabil, la Grecia – Caragiale respinge categoric formele goale, afirmând că „stat fără societate – mai greu” (I. L. Caragiale 1999: 99). În ceea ce priveşte statul român, concepția scriitorului se detaşează oarecum de ideologia junimistă, ca urmare însă a unei confuzii generate de „amprenta inconfundabilă a maiorescianismului, mai exact a filosofiei culturii sintetizată în teoria formelor fără fond” (Petreu 2003: 136). Conform autoarei citate, Caragiale ar fi aplicat teoria formelor fără fond dincolo de direcțiile impuse de Titu Maiorescu, demonstrând însă o optică unilaterală.

Vorbind de statul român, de „tânăra Românie”, I. L. Caragiale crede că este rodul unei „inovații politice” şi anume „principiul naționalităților” (I. L. Caragiale, 1999: 98), produs artificial al diplomației europene, de care au beneficiat popoarele mici, printre care scriitorul îi include şi pe români. Aşadar, Caragiale are convingerea că statul român s-a născut odată cu această oportunitate politică şi este, prin urmare, „o formă goală”, lipsită de o societate adevărată, pe care să se sprijine. Afirmațiile lui au un adevăr „relativ şi conjunctural” (Petreu 2003: 138), ele întemeindu-se pe observația directă, pe studiul de caz, nesusținute de o documentare sociologică şi filosofică riguroasă. Atitudinea scriitorului față de starea socială a României de la sfârşitul veacului al XIX-lea cunoaşte variațiuni, de la anularea statutului de *societate* a lumii româneşti, până la concederea că am fi o societate, dar nu atât de civilizată, pe măsura exigențelor şi calapodului occidental. Ceea ce ar trebui să constituie fondul societății româneşti este, în concepția lui I.L. Caragiale, o „strânsură de lume” (I. L. Caragiale, 1999: 100), ghidată de nevoi *individuale* şi *strict utilitare*, o lume a momentului. Societatea românească ar fi structurată pe trei niveluri: la bază se află *poporul* statornic, care-şi are calitățile şi defectele lui specifice, surclasat de „o clasă de strânsură”, atât sub raport etic, cât şi etnic, şi care s-a constituit într-o clasă superioară. În fine, nivelul superior s-ar constitui din instituțiile statale. Această ierarhie este generată de influența junimismului, prin împrumutarea terminologiei maioresciene, unde sunt recurente sintagme precum „poporul de jos şi clasele mai înalte”.

Deşi teoria social-politică a lui Caragiale nu este întru totul confirmată de istorie, autorul intuieşte exact sarcina pe care statul a avut-o în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în constituirea unei societăți, în interesul căreia antrenează toate energiile talentelor intelectuale şi artistice ale momentului, deturnându-le de la activitatea lor creatoare. Statul, constată Caragiale, „absoarbe pentru aparatul său politic toate inteligențele remarcabile”.

Încercând să surprindă esența spiritului politic românesc, I. L. Caragiale creează, în opinia criticului literar Ioan Derșidan, un tip anume de icon al literaturii naționale, numit *temperator*, care, alături de *catilinarul* eminescian, operează ca „dimensionări politice, istorice și culturale" (Ioan Derșidan, 2010: 72). *Temperatorii* caragialieni fac parte din angrenajul politic și social al istoriei noastre, mai exact al epocii direct observate de autor și reflectate în reprezentarea ficțională a acestuia. Cuprinși în portretul oportunistului, susținuți și trebuincioși politic, indiferent de partidul care îi revendică – și îi pot revendica, succesiv, partide rivale – „temperatorii devin reguli și instituie proceduri" (Idem: 29). După același critic literar, aceste strânsuri de oameni politici, lăsând impresia unui *bâlci*, caracterizează, în viziunea caragialiană, oportunismul generalizat, care impietează progresul națiunii.

Pornind de la convingerea că „Patriotismul adevărat fără o adâncă înțelegere a poporului nu se poate" (I. L. Caragiale 1994: 100), I. L. Caragiale și-a demonstrat acuitatea spiritului de observație și de analiză, surprinzând exact profilul României și al românului din epoca sa, chiar dacă nu întotdeauna în haine festive, de paradă. Calitățile românului sunt elogiate în articolul *Cronică* (1899), unde detaliază, pe regiuni geografice, *excelentele* calități ale concetățenilor săi.

> *Cei din Ardeal muncesc bine;cei de pe Olt negustoresc bine; cei de pe Siret și Prut fac politică bine; cei din susul Ialomiței, de pe la Târgoviște, vorbesc bine,* conchizând că *În genere, românii sunt bravi și sobri, răbdători și cumințI; pricep ușor; sunt spirituali și vorbesc o limbă foarte colorată și elegantă* (I. L. Caragiale 1999: 253).

Scriitorul constată cu amărăciune că nu este la fel de facil să dezvălui neajunsurile românului și ale României, că acestea sunt greu de digerat pentru „lumea românească, în fața căreia nu orice adevăr trebuie spus, fie spus cât de frumos, fiindcă la noi din cale-afară multe adevăruri sunt supărătoare, stricătoare, primejdioase". (I. L. Caragiale 1994: 82). Ceea ce demască I. L. Caragiale, poate mai pregnant decât orice, este sentimentul imposturii colective la poporul român, regăsit în toate formele de manifestare publică.

În privința defectelor românului, în articolul *Câteva păreri* (1896), Caragiale pune pe primul loc vorbăria, care deseori se substituie acțiunii: „Noi, românii, suntem o lume în care, dacă nu se face ori nu se gândește prea mult, ne putem mândri că cel puțin se discută foarte mult". Limbuția inutilă este secondată de ipocrizia românului, care nu-și recunoaște propriile erori, gest ce ar echivala cu faptul „să denunți străinilor micile noastre mizerii". Un alt neajuns al societății române este dezavuat în textul *Morală și educație* (1910): „la noi, toți comandă și nimeni n-ascultă – căci nu s-a născut încă cine să știe comanda, nici cine să știe asculta". Un defect precum lipsa de punctualitate a românului este prezentat eufemistic, ca o calitate hipertrofiată: „Daco-românul e așa de mândru, că nu vine

decât foarte rar la rendez-vous, şi atunci, foarte târziu" (I. L. Caragiale, 1994: 113). Este de precizat că toate aceste judecăţi critice se fac de pe poziţia unui român care nutreşte o sinceră afecţiune pentru ţara din care se expatriase, fără a deveni impasibil la problemele ei, la care se gândeşte ardent şi pe care o vizitează repetat în etapa exilului. Numai astfel se explică patima cu care scrie articolul *1907. Din primăvară până-n toamnă* (1907), articol ce denotă, după criticul literar Şerban Cioculescu, „o îngrijorare patriotică puţin obişnuită" (Cioculescu 1977: 316). Aici, scriitorul întreprinde o lucidă analiză a evenimentelor care au premers răscoala ţărănească şi care „adaugă încă mai multă amărăciune dorului meu de patrie". Constatând amar „Ce am făcut, ce am dres, nu ştiu; ştiu că lumea întreagă nu ne poate suferi" (I. L. Caragiale, 1994: 107), I. L. Caragiale incriminează excesele şi erorile prin care ţara noastră a aglutinat cauze premergătoare ale răscoalei ţăranilor din 1907:

> *Am abuzat, prin spirit de paradă şi de bravadură, de închipuit prestigiu; am profesat cu furoare insolentă grandomania; am aruncat praf în ochii lumii – până când am ajuns în sfârşit să dispunem lumea întreagă a face astăzi haz de nenorocirile noastre* (Idem: 107).

Această inversare a valorilor este, crede I. L. Caragiale, sursa principală a sentimentului de repulsie faţă de raporturile umane alterate din mediul românesc şi care i-au hotărât decizia de a se îndepărta de ea, căci „nu am ce căuta acolo, unde linguşirea şi hoţia sunt virtuţi, iar munca şi talentul viţii demne de compătimit" (Idem: 105). Criticul literar Şerban Cioculescu, analizând activitatea politică a lui I. L. Caragiale, îşi exprimă regretul pentru faptul că „generaţiile noi, care nu au fost martore ale atitudinii civice caragialiene, nu sunt în măsură să cuprindă îngrijorările patriotice ale lui Caragiale" (Cioculescu 1977: 319).

I. L. Caragiale lasă deoparte ironia atunci când se adresează segmentului tânăr al cititorilor, faţă de care resimte datoria moral-patriotică de a-l îndruma: „Tinere, să-ţi fie patria scumpă şi sfântă ca şi muma ta! S-o iubeşti şi s-o respecţi din adâncul sufletului tău!" (I. L. Caragiale 1994: 102). Falsitatea discursului patriotard al politicienilor îl revoltă, motiv pentru care îi îndeamnă pe tineri la moderaţie şi discreţie în manifestarea sentimentelor naţionale: „De dragostea şi de respectul tău pentru ea să nu faci vreodată reclamă şi paradă". (Idem: 102).

Discordanţele politice dintre românii din Ardeal îi stârnesc scriitorului, aflat în exil, sentimentul necesităţii unei intervenţii patriotice împăciuitoare. Astfel, în 1911, scrie câteva articole la solicitarea lui Vasile Goldiş, directorul publicaţiei „Românul", din Arad, prin care încearcă să îi determine pe români să renunţe la lupta lor fratricidă. În 1910, în corespondenţa cu „fratele Vlahuţă", Caragiale îşi mărturiseşte încrederea în fondul pozitiv al poporului român, căci „neamul acesta nu e un neam stricat; e numai nefăcut încă; nu e pân-acuma dospit cumsecade"

(I. L. Caragiale 1999: 307) şi îşi exprimă credința în păstrarea identității naționale şi în şansa de progres al poporului său:

> *Dar întoarcă-se Oltul şi Mureşul d-a-ndărătele* […]*, neamul românesc tot el, neamul românesc va fi, lucrând cu minte, aşteptând cu răbdare vremea când să dea şi el culturii şi civilizației europene concursul lui specific* (Idem: 308).

3. Mateiu I. Caragiale şi mirajul vestigiilor româneşti

Din a treia generație de scriitori Caragiale, Mateiu I. Caragiale va manifesta o înclinație irepresibilă spre cercetarea istoriei personale şi a istoriei neamului său. Încercând să compenseze ilegitimitatea naşterii sale cu o iluzorie descendență nobiliară, Mateiu îşi va construi un arbore genealogic fabulatoriu, acțiune pentru care se documentează temeinic, dobândind erudiție în ştiința blazonului marilor case româneşti şi europene. Fascinația pentru heraldică se concretizează în lucrarea *O contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor* (1935). Pe de altă parte, versurile sale reunite în volumul *Pajere* (1913) denotă contactul simțitor cu vechile ruine ale trecutului nostru istoric. Deşi Mateiu Caragiale consideră Berlinul adevăratul domiciliu spiritual, pe potriva gusturilor sale rafinate, istoria neamului românesc îi trezeşte poetului meditații profunde şi sensibile. Chiar dacă din evocarea istoriei se păstrează mai mult un sentiment al pustietății „vechilor curți", al vremelniciei timpurilor eclatante – „De-atunci cad în ruină mărețe curți pustii" (Mateiu I. Caragiale, 1988: 12) – trecutul reconstituit în imagini fulgurante şi portrete filigranate este cel al spațiului românesc, cu boieri „ce de neam e Basarabă" (Idem: 12) şi doamne ce-şi plâng, îndărătul porților de mănăstire, soții ucişi pe câmpul de luptă. Despre însuflețirea patriotică a *Pajerelor* pomeneşte şi povestitorul din romanul *Craii de Curtea-Veche,* alter-ego al scriitorului, pe care conversația cu Paşadia, personaj care judecă cu asprime trecutul românesc, îl pune în situația „să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică" (Idem: 54).

Traducătorul *Pajerelor* în limba franceză, Romulus Vulpescu, consideră că placheta ocupă „un loc distinct în poezia patriotică românească, în poezia exaltării trecutului" național (Romulus Vulpescu apud Barbu Cioculescu, 2004: 33). Un alt critic literar, Eugen Lovinescu, întrevede contribuția liricii lui Mateiu Caragiale la prefigurarea unui specific național în literatura noastră: „Toate aceste figuri generice din Pajere, fie că par voievodale, fie bizantine sau fanariote, au o concretețe de specific național" (Eugen Lovinescu, 1929: 239). Personajele prozelor sale sunt ataşate şi ele de tradiții, iar unele îşi etalează cu mândrie descendența autohtonă. Aceeaşi viziune istorică din *Pajere* oferă fundalul fragmentelor din proza *Negru şi aur,* din etapa scrierilor din tinerețe, a căror analiză învederează că Mateiu

Caragiale se gândise să creeze un roman istoric despre creşterea şi ruinarea familiei boiereşti Măgurenescu, proiectând o acţiune întinsă între 1656-1907.

Despre discreditarea adevăratelor valori în spaţiul românesc, incriminată şi de I. L. Caragiale, meditează cu scepticism şi dezabuzare Paşadia, alter-egoul lui Mateiu Caragiale din *Craii de Curtea-Veche*: „Aici suntem la porţile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic" (Mateiu I. Caragiale 1988: 107).

4. Concluzii

Influenţaţi, prin urmare, de epocile pe care le-au parcurs, precum şi de motivaţiile propriului lor destin, reprezentanţii celor trei generaţii de creatori Caragiale au manifestat un interes indenegabil pentru istoria neamului lor (cu faţa spre trecut sau spre prezent), precum şi pentru fixarea fizionomiei româneşti în panopticul de portrete europene. Deşi poziţionarea faţă de propriul lor popor, faţă de istoria neamului românesc sau faţă de realitatea momentului pe care l-au străbătut variază semnificativ de la o generaţie Caragiale la alta, în funcţie de ideologii, mentalităţi, grupări de la care s-au revendicat, temperament pe care l-au avut sau motivaţii personale care i-au animat, toţi oamenii de cultură şi de litere ai dinastiei Caragiale şi-au asumat destinul românesc şi şi-au probat patriotismul în forme diverse de expresie, variind de la explicitul mesaj unionist al fraţilor Iorgu şi Costache Caragiale, la virulentul proces de evaluare critică a valorilor identitare româneşti, întreprins de Ion Luca Caragiale sau la suava evocare a vestigiilor istorice naţionale, care rămâne ca un siaj inefabil în urma lecturii operei lui Mateiu Caragiale.

BIBLIOGRAFIE

Apostol, Mihai, 1986, *Iorgu Caragiale*, Bucureşti, Editura Meridiane.

Caragiale, Ion Luca, 1994, *Despre lume, artă şi neamul românesc*, Selecţia textelor şi Cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Humanitas.

Caragiale, Ion Luca, 1999, *Publicistica şi corespondenţa*, Ediţie îngrijită de Marcel Duţă, studiu introductiv de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională.

Caragiale,Iorgu, 1859, *Moş Trifoi sau Cum-ţi aşterne aşa-i dormi*, Bucureşti, Imprimeria F. Ohm.

Caragiale, Iorgu, 1857, *Surdul*, Bucureşti, Imprimeria F. Ohm.

Caragiale, Mateiu, 1988, *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti,Editura Minerva.

Cioculescu, Barbu, 2004, *Mateiu I. Caragiale – receptarea operei*, Târgovişte, Editura Bibliotheca.

Cioculescu, Şerban, 1977, *Viaţa lui I. L. Caragiale. Caragialiana*, Bucureşti, Editura Eminescu.
Cornea, Paul, 2008, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mişcarea ideilor şi literatura între 1780-1840*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Derşidan, Ioan, 2010, *Catilinari şi temperatori. Eminescu şi Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.
Lovinescu, Eugen, 1929, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, Bucureşti, Editura Ancora.
Petreu, Marta, 2003, *Filosofia lui Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof.
*** *Primii noştri dramaturgi*, 1960, Antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Florin Tornea, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.
Tornea, Florin, 1954, *Un artist cetăţean – Costache Caragiale. Monografie*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

REDEFINING AMERICAN IDENTITY THROUGH FICTION IN THE 1960S

Adriana TUDOR
University of Constanta

Articolul *Redefining American Identity through Fiction in the 1960s* tratează importanța și moștenirea literaturii americane a anilor 1960 prin identificarea noilor frontiere ale minții într-un deceniu care fără îndoială poate fi asociat cu o serie de mișcări ce au schimbat America generații la rând în ceea ce privește probleme fundamentale precum drepturile omului, diversitatea politică, strategiile războiului și realitățile sociale. Scopul acestui articol este să investigheze în ce mod scriitori precum Ken Kesey, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut sau John Barth au răspuns incredibilelor tensiuni sociale ale anilor 1960 și mai cu seamă cum aceștia au reușit să redefinească identitatea americană într-o perioadă când postmodernismul punea totul sub semnul întrebării și interoga în mod radical filosofii, strategii și viziuni ale lumii. *One Flew over the Cuckoo's Nest, the Crying of Lot 49, Giles Goat-Boy* sau *Slaughterhouse-Five* reprezintă texte literare unice ce au surprins multe dintre problemele deceniului sus menționat și au reușit să se identifice memorabil cu realitățile Americii și, nu în ultimul rând, să redea un loc bine meritat pe harta culturii americane părinților lor, personalități autentice ale gândirii postmoderniste.

Key-words: Identity, American New Frontiers, Innovative Fiction, Culture, Postmodernism.

1. Introduction

Why should anyone read about the 1960s in 2011? The answer stems from the fact that the 1960s remains the most intriguing and controversial of American decades. During the sixties America experienced Kennedy's New Frontier policy, the Cuban Missile Crisis, a presidential assassination, a devastating armed conflict in southeast Asia, a Civil Rights Revolution, a transformation of sexual attitudes, a reconsideration of gender relations, a countercultural movement, an alteration in family structure, a man on the moon, and much more, which more than provided a background for American literature.

Being “a decade that seems to hold our imaginations long after its time has passed” (Bloom 2001: 4) the 1960s was a great time in the history of America, many different events and subjects that were important to American culture rose of this era. It was a time of political protest, social turmoil, and rejection of the previous generation’s values, an epoch in which a series of movements changed America for generations to come in terms of human rights, political diversity, war strategies, and social realities.

It is no doubt that The Sixties remain unique not only in what concerns social, political, economical approaches, but also in intellectual and cultural ways of thinking. Authors define their positions as individuals, reacting against the general conformism provided by the society they live in as they deal with more general issues and speak for people who identify with the author’s position. Moreover, the text becomes a “cult book” (Whissen 1992: 2) since the author shares the same experiences and anxieties with the reader. Obviously, such texts are rare since they are born from contradictions of the mind at a particular time in history.

Furthermore, it is widely known that the 1960s are regarded as the era which gave birth to postmodernism and the crisis of representation as reflected in assumptions such as “the death of the author”, “everything is constructed within language” and “knowledge is merely a means of preserving power”. Having its origins in the Beat Movement and in the changes taking place in the 1960s, postmodernism in America represents a cultural revolution of the spirit of the 1960s, from the visionarism of the New Frontier (Kennedy‘s doctrine) and the hopes of the Great Society (Lyndon Johnson) to anger, revolt, skepticism and alienation.

In the world of arts, individuals began to sense their role in this evolving transformation. Art, they came to see, should not only reflect the changing political realities, it should influence them. In fact, all these efforts came to be seen as parts of a whole; politics, art, and personal life were all components of an interactive movement aimed at transforming the way people lived.

Even if we refer to Jacques Derrida’s "there is nothing outside the text" and “deconstruction” concepts from *Of Grammatology*, Jean-Francois Lyotard’s “incredulity toward metanarratives” from *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Michel Foucault’s effort “to think otherwise” in *Madness and Civilisation*, John Barth’s *Literature of Exhaustion* or Ihab Hassan’s *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern Literature* that preached the approach toward a “vanishing form” and toward silence it is extremely important to note that these theoretical texts describing a new age served to introduce new frontiers of the 1960s thinking to a wide audience. Additionally, these fundamental texts informed and influenced everyone, including writers to change their way of producing a more challenging fiction. Thus, not having a “fixed society” to describe, the US writers had to adapt to the chaos of the Sixties, they had to invent new forms and techniques during the changing process. The only society they were aware of consisted in individuals who had to fight for their identity.

Being "a time of intense conflict and millennial expectations, similar in many respects to the one Americans endured a century earlier – with results as mixed, ambiguous, and frustrating as those produced by the Civil War" (Isserman and Kazin 2000: 4) the 1960s are best understood as an integral part of American history and culture. Consequently, the writers of the 1960s in America understood their fundamental role in redefining American identity through fiction. How did they manage to find new ways in order to redefine it? Literary endeavors such as Ken Kesey, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut or John Barth purposely blurred the distinction between reality and fiction through an intensive use of self-reflexive elements, fragmentation, parody, irony, discontinuity, black humor, farce, explicit sexuality and media-related images.

Fragmentation, paradox, intertextuality, metafiction, irony, playfulness, black humor in serious texts, temporal distortion, paranoia, a parody of the quest for meaning in a chaotic world were and still are key words and phrases used in schools, universities and they are applied to different domains of our cultural life. All these postmodernist terms were caught up in a web of discourses with assumptions and ideologies that needed a self-reflexive critique.

Novels such as: *One Flew over the Cuckoo's Nest, Slaughterhouse-Five, Giles Goat-Boy* or *The Crying of Lot 49* provided the numerous experiences of a cultural age in terms of novelty manifested in various domains, including literary theory and criticism. Through their unique works Ken Kesey, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon or John Barth redefined American identity using the realities of a decade synonymous with both confusion and innovation.

2. Ken Kesey and His Psychedelic Mind

One Flew over the Cuckoo's Nest (1962) deals with Ken Kesey's aptitude to grasp the potential of the psychedelic sixties and to rapidly transform his masterpiece into the credo of an entire generation of rebels. Dealing with the powerful critique of the American society and of the function of madness in the 1960s the novel is seen as "a book of its time" (Searles 1992: 1) mainly to the themes it explores: the individuality and rebellion against compliance, the potential of psychedelic therapy. Through his work Kesey recognizes the vast challenges facing the individual trying to act as hero on the last remaining American frontier.

Moreover, his protagonists are outcasts who try to overcome the stigma of their social status and preserve their self-respect by opening their consciousnesses to the pleasures of sensuous experience and rejecting the manipulations of a technologically oriented society.

Through his critically acclaimed, best-selling novel, Ken Kesey sought to transcend the category of novelist by making his life a larger fiction and became a powerful cultural figure and a proponent of a countercultural life-style, a mode of being attractive to millions of young Americans. Additionally, biographical

concerns overshadowed the writing, a fact demonstrated by the mere existence of Tom Wolfe's pop biography, *The Electric Kool-Aid Acid Test*. To my mind, one could understand *One Flew...* only by reading Wolfe's non-fiction first, which provides some sort of guiding text for the reader, helping him/her to catch a glimpse of the "psychedelic world" of the Sixties—a world where there existed an optimistic "mindset" that changes in individual and social consciousness were possible, if not imminent. Moreover reading, analyzing or interpreting both books is *a must* especially for a reader who neither is an American nor a person who experienced the 1960s.

"The novel deals with a man, one whose successes and failures can help us to understand the special demands of the psychic frontier" (Fick 2008: 137) and takes place in an Oregon insane asylum - a version of Holden's sanitorium. In *The Closed Frontier* Harold Simonson remarks that "one way of escaping nineteenth-century conventions was to go west, another way was to go 'beyond'". Randle Patrick McMurphy, the protagonist of *Cuckoo's Nest*, does both. A footloose westerner, he ostentatiously transgresses the limits of society, much like Kesey himself, whose destination – Furthur was emblazoned on the Pranksters' bus. McMurphy teaches the inmates of the insane asylum to create their own truths and identities, but to do so he must share himself and inevitably compromise his own.

Cuckoo's Nest conveys Kesey's interest in altered consciousness, particularly in the voice of the narrator, Chief Bromden. The paranoid sections of the novel where Chief discusses his belief that the hospital where he stays is actually an emasculating factory for a larger Combine that represses individuality were largely written while Kesey was under the influence of mind-altering substances. The author believed that the perception-altering LSD was a tool useful for transcending rational consciousness and attaining a higher level of consciousness. Aside from Timothy Leary, whom Kesey met briefly during the Further Tour recounted in Tom Wolfe's *The Electric Kool-Aid Acid Test*, no person was a more vocal proponent for the use of LSD during the 1960s.

Situated in a unique moment in the history of twentieth century experimental psychology, when psychedelic drugs were yielding compelling results in various psychological experiments, Kesey attempts to demonstrate to his readers the potential benefits of the psychedelic experience.

Labeling the journey inward that one takes under the influence of a psychedelic drug as the "recollective-analytical level" of the experience, Masters and Huston claim that the conception of "symbolic" and "integral" understanding during this stage is the "ultimate drug-state goal of the psychedelic journey" (Masters and Huston 2000: 184).

One Flew over the Cuckoo's Nest speaks about the realities of the 1960s in a unique postmodernist style. Ken Kesey's psychedelic mind entered the era and created the spirit of the turbulent Sixties. Consequently, one could easily state that either The Sixties made Ken Kesey's *One Flew... or* Ken Kesey's *One Flew...*

made The Sixties. Claiming that: "you think this is too horrible to have really happened, this is too awful to be the truth! But, please. It's still hard for me to have a clear mind thinking on it. But it's the truth even if it didn't happen" (Kesey 1962: 13) the author introduces us into the psychedelic atmosphere of a particular age with all the confusion, rebellion and relativism of it.

3. The Crying of Pynchon

Through his work Thomas Pynchon shows how the avalanche of information received by society through mass media confuses individuals and makes them unable to grasp connection or meaning. Consequently, they lose meanings and self-identity in the world in which they live. This is in line with Jean Baudrillard who explained this idea when he stated: "We live in a world where there is more and more information and less and less meaning" (Baudrillard 1994: 79).

Using "specific methods to disorient the reader who is searching for meaning in an absurd world…" (Safer 1988: 79), *The Crying of Lot 49* (1966) seems to be making a point about human beings' need for certainty, and their need to invent conspiracy theories to fill the vacuum in places where there is no certainty. Seen as "an exemplary postmodern text" and "an outright parody of postmodernism", *The Crying…* draws on all areas of American culture and society of the 1960s, being an example of postmodern complexity fictional world responding to important cultural challenges of a specific age. As a result the novelist asks: "Shall I project a world?" and the answer comes: "This is America, you live in it, you let it happen. Let it unfurl."

Oedipa, the protagonist of the novel, is trapped in the hermeneutic circle, arguably, the philosopher's trope for paranoia. She either possesses secret knowledge of an increasingly obvious conspiracy-thus assisting in its construal-and is the victim of sinister global machinations stretching across a millennium, or she is just another crazy housewife in suburban America victimized by a patriarchal culture that forces her to such extremes in the quest for articulation.

Pynchon's novel critiques certain aspects of modernity by exemplifying a society that is filled with both discarded objects and discarded people. The most obvious example of this is the acronym WASTE, which evolves into a central theme of the book for both the reader and the protagonist, Oedipa Maas. WASTE is supposedly an underground mailing system created by dissatisfied members of society to subvert the U.S. Postal service. Oedipa becomes obsessed with the concept of WASTE and goes on a frantic journey to attempt to uncover this mystery. Along the way, she encounters various people who have formed their own underground organizations in response to various forms of rejection.

Although *The Crying of Lot 49* seems to have a pessimistic tone to it, throughout the course of the novel, Oedipa evolves as a character. Initially, she is an enclosed housewife, dependant on her husband and living in the suburbs. However, she evolves into a postmodern heroine. Even if she never discovers the

truth behind WASTE and Trystero, she still triumphs as a character because she acknowledges the necessity of discarded objects and discarded members of society.

Pynchon's *The Crying of Lot 49* is, by contrast, a decidedly postmodern narrative in structure and purpose, a novel concerned foremost with America's struggle not only to find its place in history, but also to find its way through it.

Thomas Pynchon as a person remains as mysterious as his novels – the fact that he never appears in public and discusses his books, leaves literary theorists room for interpretation and speculation. This is reflected in the literature about Pynchon – there is hardly a self-respecting scholar of 20th century American literature that has not elaborated on his work: "Pynchon's novels have lured literary theorists and critics to such an extent that they have spawned an industry" (Coale 2005: 135).

Producing a work that repeatedly investigates profound areas of Western cultural experience, critics and readers are likely to sense Pynchon's concern about man gradually becoming an irrelevant addition to the machine, depersonalization and dehumanization. Paranoia and conspiracies must be seen in the artistic and cultural context in which they were used.

4. John Barth's Experimental Fiction

John Barth's *Giles Goat-Boy* (1966) reveals Barth's unconventional techniques to communicate philosophical and moral dilemmas through fiction. Due to his double role as an outstanding practitioner of postmodernist fiction and one of his representative theorists, John Barth produced fiction which was primarily about fiction itself, the kind of texts he wrote being endlessly inventive.

Giles Goat-Boy shows a strong preoccupation with the frailties of university teachers and students. Barth, who spent most of his adult years teaching in the university, manages to incorporate many of his own experiences as teacher and writer into his satirical novels. A novel that imagines all of Western history as a gigantic university in which persons are routinely obsessed with passing exams is, to be sure, an allegorical fiction, but it is hardly an attempt to make sense of the world beyond the confines of its own created universe. With *Giles Goat-Boy, or The Revised New Syllabus*, the novelist took a decisive step toward postmodernism when he freed himself from both memory and history by creating an imaginary university parodying the universe where the motto is "To Pass All, Fail All."

Giles Goat-Boy, John Barth's fourth novel, depicts a world which has become a vast university divided into two 'campuses', East and West, each of which is controlled by huge, seemingly omnipotent computers. The novel is, in effect, an ambitious science-fictional spoof, and, despite its somewhat excessive length, is frequently immensely funny and merciless in its satire. The title refers to the novel's "hero", Giles Goat-Boy, the world's first programmed man who, though the son of a computer, is reared by a herd of goats; the subtitle alludes to a kind of

revised mythology, a new "New Testament", which will replace the outmoded myths of the past. Giles Goat-Boy's adventures form the essentially picaresque framework which structures the novel.

George Giles was based on the notion of an archetypical hero. As with other mythological heroes, Giles was to descend into an underworld, conquer his fears, and achieve a form of immortality. The action takes place within the University. One could consider this as the forerunner to *The Matrix*: a computer controls the University, determining who will pass or fail. One must suspend all disbelief to accept the premise of this novel. Barth's protagonist is George Giles, but he was raised as Billy Bockfuss – a goat. Giles is on a journey, as in most myths, to be a savior of his people: The Grand Tutor.

Telling the story of a would-be Messiah raised by goats who launches on a voyage of prophecy and discovery in a giant University, which is really the world in microcosm, Barth, being influenced by social, political and cultural changes of the sixties, succeeded to transcend new boundaries and to inform everyone about the campus realities he lived in by a professional literary technique.

5. The World Seen as a Slaughterhouse

Being a touching account of one man's experience during World War II *Slaughterhouse-Five* (1969) is mainly a book about America in the 1960s, challenging readers to make sense of a world gone mad. The author responded to the incredible social tensions of the late 1960s, which saw the burning of major portions of several American cities in race riots, the assassinations of John F. Kennedy, Martin Luther King and Robert Kennedy, and the seemingly endless acceleration of the war in Vietnam.

As Vonnegut said, "It seemed a categorical imperative that I write about Dresden, the firebombing of Dresden, since it was the largest massacre in the history of Europe and I am a person of European extraction and I, a writer, had been present. I *had* to say something about it." (Allen 1988: 230) But the problem was, as Vonnegut remarks in the novel itself, "There is nothing intelligent to say about a massacre."

Vonnegut had to find a new way to convey the horror, a new form to reflect a new kind of consciousness. He used irony, to be sure, but he went further, by altering the fundamental processes of narration itself. More than a conventional reminiscence of war, *Slaughterhouse-Five* is an attempt to describe a new mode of perception that radically alters traditional conceptions of time and morality.

At different stages of his career, Kurt Vonnegut's writing has been categorized as science fiction, satire, black humor, and postmodern. All of these labels are limited and none does justice to the range of Vonnegut's fiction, but an understanding of each one provides literary contexts for his novels and helps readers appreciate an aspect of his literary achievements.

Thomas Marvin succeeds in presenting a full image of what *Slaughterhouse-Five* is about: “Mixing brutal realism with science fiction, *Slaughterhouse-Five* challenges readers to make sense of a world gone mad” (Marvin 2002: 113).

Because Vonnegut’s playful, humorous, and deceptively simple style of storytelling made his work accessible to a large audience, it is easy to overlook how fully his fiction illustrates the pressing literary, philosophical, and social concerns of the late 20th century.

According to Susan Farrell: “He frequently used the techniques of metafiction (fiction that calls attention to its own artificiality) to examine questions of narrative and the relationship between art and reality.” (Farrell 2008: ix)

In a recent book entitled *Critical Insights. Slaughterhouse-Five*, Leonard Mustazza claims that the novel: “is set during one historical era but speaks to the political concerns of its contemporary audience. Published in March 1969, during the height of the antiwar protests over America’s involvement in Vietnam, Slaughterhouse-Five turned Vonnegut into an instant celebrity” (Mustazza 2011: 3).

Asserting that “here we are, trapped in the amber of this moment. There is no why.” Vonnegut claims that it is all in our minds. His masterpiece *Slaughterhouse-Five* provided new frontiers of writing, understanding and interpreting history in a turbulent age.

6. Overview and conclusions

The 1960s seem to hold on to us or, at least, our mythologized vision of the era. The decade maintains a unique place in contemporary life, unlike that of any previous era. Decades or periods usually take on a cohesive popular meaning once they have passed into history. Few periods in American history have captured the imagination as much as the "sixties," a term that refers both to a specific decade and a mood. The set of events and problems we call the sixties can be understood only in the context of the larger history of Americans in the post-World War II decades.

It was the era when the American policy found new ways of exploring space, giving credit to NASA when 50 years ago President John F. Kennedy issued a challenge that transformed the tentative early steps of human spaceflight into a giant leap for mankind. On May 25, 1961, President Kennedy went to Congress for an address on "Urgent National Needs." Kennedy told Congress and the nation that "space is open to us now," and said that space exploration "may hold the key to our future here on Earth."

It was time for Martin Luther King to voice: “Let freedom ring from Stone Mountain of Georgia. Let freedom ring from Lookout Mountain of Tennessee. Let freedom ring from every hill and every molehill of Mississippi. From every mountainside, let freedom ring” in his “I Have a Dream” speech. (Clayborne and Shepard 2001: 87)

Betty Friedan's *The Feminine Mystique* in 1963 is seen as a major turning point in the history of modern American feminism and, more generally, in the

history of the postwar period. And with good reason, for her book was a key factor in the revival of the women's movement and in the transformation of the nation's awareness of the challenges middle-class suburban women faced. *The Feminine Mystique* helped millions of women comprehend, and then change, the conditions of their lives. Betty Friedan claimed that: "the problem that has no name – which is simply the fact that American women are kept from growing to their full human capacities – is taking a far greater toll on the physical and mental health of our country than any known disease." (Friedan 1963: 9)

The legacy of Ken Kesey, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon or John Barth, icons of the American fiction and culture, consists in the fact that even today they are rightly read, analyzed, criticized or acclaimed. The durability of their works resides in the way such cult figures understood their mission as writers in a period in which nothing was fixed, but flexible and last but not least, due to their craft they brilliantly explored new frontiers of social, political and cultural life.

Because such authors made huge efforts to provide novelty, America became a different place. Whether we like it or not we are still living in the world made by them. A desire to know more about it compels us to revisit the decade through each available cultural and political lens and to assess its legacies. Novels about the decade, its public life and events as well as its sensibility, are often large canvasses on which reality seems to be speeding out of control.

Through the durable works of Ken Kesey, Thomas Pynchon, John Barth or Kurt Vonnegut history gained legacy in terms of new frontiers of mind brilliantly explored by unique novelists whose aim was to redefine American identity through fiction. It is my firm belief that the 1960s will always remain a challenging cultural issue due to the political, social, theoretical contexts that generated excellent postmodernist literary productions, part of global culture. Like all historical fiction, postmodernist American fiction on the 1960s reflects the views and concerns of the authors who produced it.

Thus, unique literary texts such as those mentioned above encapsulate many of the issues that saturated the era engaging in memorable ways with America's realities and last but nor least provided a well-deserved location on the map of American culture for their parents, genuine icons in terms of postmodernist thinking. The Sixties, a controversial recipe due to so many ingredients crossed the recipe itself and fed new frontiers of the mind providing more than a solid background for the literary works. In addition to this, Americans of the sixties gave us the proof that precisely in times of conflict and discord they can manage to rediscover themselves, to inspire new generations of their own people and to be a model for the rest of the world in terms of democracy, human rights, identity, and cultural heritage.

In an epoch in which the question: *Who am I?* was "the structuring principle and defining question of much writing of the 1960s when speaking up and speaking out became axiomatic" (Monteith and Haliwell 2008: 99), *One Flew over*

the Cuckoo's Nest, the Crying of Lot 49, Giles Goat-Boy or *Slaughterhouse-Five* managed successfully to answer the 1960s questions.

The US writers had to adapt to the chaos of the Sixties and they succeeded in doing that – they invented new forms and techniques of writing during the changing process of the 1960s. Being part of that particular society, authors such as those mentioned in this article had to fight for the identity of their work in a world full of confusion and contradictions.

Challenging readers to make sense of an uncertain and crazy world, novelists such as Ken Kesey, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut or John Barth provided through their novels new frontiers of writing, understanding and interpreting history in a turbulent age. Experience, the historical and social context of the 1960s as well as the need for innovative fiction in a period when novelty was a key word in everything, made such cultural icons aware of their mission as writers and human beings in creating and presenting events, characters and hidden messages in a unique style that still has an impact on readers and cultures.

BIBLIOGRAPHY

Allen, William Rodney, 1988, *Conversations with Kurt Vonnegut*, Jackson, University Press of Mississippi.

Barth, John, 1966, *Giles Goat-Boy,* Garden City, N.Y., Doubleday & Company.

Baudrillard, Jean, 1994, *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser, Michigan, The University of Michigan Press.

Bloom, Alexander, 2001, *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, Oxford University Press.

Cahoone, L., 2003, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford, Blackwell.

Carson, Clayborne and Kris Shepard, 2001, *A Call to Conscience: The Landmark Speeches of Dr. Martin Luther King, Jr,* New York, Intellectual Properties Management in association with Warner Books.

Coale, Samuel, 2005, *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction,* Tuscaloosa, U of Alabama P.

Farrell, Susan, 2008, *Critical Companion to Kurt Vonnegut*, New York, Facts on File.

Friedan, Betty, 1963, *The Feminine Mystique,* New York, WW Norton.

Isserman, Maurice and Michael Kazin, 2000, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, New York, Oxford University Press.

Kesey, Ken, 1962, *One Flew Over the Cuckoo's Nest,* USA: Viking Press & Signet Books.

Marvin, F. Thomas, 2002, *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*, Westport, CT, Greenwood Press.

Masters, Robert and Jean Houston, 2000, *The Varieties of Psychedelic Experience: The Classic Guide to the Effects of LSD on the Human Psyche,* Rochester, Vermont, Park Street Press.
Monteith, Sharon and Martin Haliwell, 2008, *American Culture in the 1960s*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd.
Mustazza, Leonard, 2011, *Critical Insights. Slaughterhouse-Five,* Pasadena, California, Salem Press.
Safer, B. E., 1988, *The Contemporary American Comic Epic,* Detroit, Wayne State University Press.
Searles, J. G., 1992, *Introduction. A Casebook on Ken Kesey's One Flew over the Cuckoo's Nest*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
Pynchon, Thomas, 1965, *The Crying of Lot 49,* New York, Perennial Library.
Vonnegut, Kurt, 1988 (1969), *Slaughterhouse - Five,* New York, Dell.
Whissen, Reed Thomas, 1992, *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, New York, Greenwood Press.

GHEORGHE CRĂCIUN: DRUMUL DE LA AUTENTICITATE LA CORPORALITATE

Sonia VASS
Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureș

The paper deals with the issue of writing as an adventurous quest for the body, a recurrent theme in Gheorghe Crăciun's prose. The obsession of explaining the language through the human body assumes dismantling the body of its alphabetical armor and "writing" it down as an attempt of returning to the authentic corporeality. Gheorghe Crăciun's lucid autoscopy proposes a pure, Adamic language destined to absorb the emotions, the sensations, the blood and the heartbeats of the writer, consequently the writing itself turning into the "flesh" of the narrative and resembling a bodily seismogram that fights the constrictive stereotypy of the letter.

Keywords: Crăciun, corporeality, body, authenticity, language

În *Trupul știe mai mult*, falsul jurnal la *Pupa russa*, Gheorghe Crăciun transcrie un fragment despre relația trup-text, datând din 1977, din perioada grupării *Noii*, care merită citat in extenso:

> *Trupul (...) este necesar pentru a crea iluzia vieții. În funcție de cantitatea de iluzie încorporată, textul este considerat realizat sau nu. Chiar și Proust își pretextează textul. Sau și-l pretextuează. Trupul ca formă de pretextuare. (...) Cum este textul în viziunea noastră (eu, Ene, Nedelciu și Iova)? În primul rând, forma scurtă, directă, absolut nouă a propozițiilor. O mai rapidă inserare în real. (...) Conștiința timpului, deci a trupului, e tocată, mărunțită, împinsă spre ultimele ei implicații. Abia așa trupul poate deveni cu adevărat un cosmos. (...) Poți surprinde apariția lui. Asta se cheamă autenticitate. (...) Textul nu se mai separă în unități literare uniforme, teologice. Textuarea este o acțiune fără limite. (...) Textul devine conștiința faptului că scrii în timp ce scrii. (...) Textul are o existență organică. Corpul este modelul lui de funcționare. (...) Corpul este interrelația anatomo-fiziologică, textul e intertextualitatea.* (Crăciun 2006: 69)

Fragmentul citat conține, într-o structură condensată, întreaga poetică a viitorului prozator, eseist și analist. Începutul anilor ’70 însemna pentru tânărul autor o perioadă de „superbă orbire” juvenilă, în care condiția de „extremist al lumii literelor” reprezenta un catalizator al dramei sale de „poet tranzitiv”. Ignorând poezia momentului, resimțită ca insuficientă în raport cu efervescența unei schimbări necesare și canalizându-și atenția către scrierile unor nume ca Rimbaud, Bacovia, Wittgenstein, Cortazar, Camus, Urmuz, Bălăiță, Camil Petrescu sau Holban, Gheorghe Crăciun activează în cadrul grupării *Noii*, publicând „metapoeme” sau „un fel de poezie împotriva poeziei”, creații care purtau iluzia reînnoirii mesajului literar și estetic. Pentru autorul în formare, „căutarea diferenței de corp”, boală pe care i-o diagnosticase Gheorghe Iova, „inventatorul fără drept de apel în limba noastră a verbului «a textua, textuare»”, a devenit scopul în sine a actului de a scrie. (Crăciun 2007: 365)

În articolul *Autenticitatea ca metodă de lucru*, publicat în 1982 în revista *Astra* și reluat în volumele *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice* și *Cu garda deschisă*, autorul delimitează conceptual reperele esențiale în traseul său de la „efectiv” către „fictiv”: real-autenticitate-autobiografie-trup-corporalitate-trup textual-text, explicând și reconstituind treptat drumul laborios al propriei creații literare.

Uneori acceptată ca o convenție literară, alteori catalogată ca gest anti-convențional (exemplul dat de autor este romanul *Patul lui Procust*), *autenticitatea* epică primează în fața unor noțiuni similare ca „veridic”, „verosimil” sau „plauzibil”. Conceptele enumerate explică poetica realismului prin acceptarea și adoptarea de către autor a unui cod (social, moral, politic, lingvistic), care are în vedere „o similitudine dinainte prescrisă a lumii textului cu lumea reală.” (Crăciun 1997: 14)

Într-un fragment din volumul *Mecanica fluidului*, autorul explica realismul ca o nevoie firească de ordonare și aprofundare a existenței, încadrarea ei într-o schemă pe deplin coerentă, pentru a evita sentimentul derapării în derivă: „Cu ce seamănă o proză realistă, cu porțiunea de realitate pe care se presupune că ea ar fi înfățișat-o sau cu concepția autorului despre acesta? Nu este realismul tocmai produsul unei voințe de ordonare a infernului vieții, nu urmărește el, în fond, mistica unei teologii?” (Crăciun 2003: 27).

Dimensiunea mimetică a realismului presupune anticiparea unei valori colective a existenței, șablonarea indivizilor după o configurație anume, omogen aplicabilă. Proza scrisă în aceste coordonate presupune o expunere obiectivă, relatată la persoana a III-a, de către un autor-narator situat în afara universului reprezentat, într-o atemporalitate în care primează conștiința simultaneității tuturor destinelor implicate în demersul creator. Vocea implacabilă a autorului-demiurg, sublimată integral de modulații subiective, manufacturează minuțios și detaliat, epuizându-și din perspectivă regizorală destinele în funcție de necesitățile epice, dar exclude astfel posibilitatea valorificării individuale.

Subiectivitatea persoanei I deschide prozei perspectiva individului care se detaşează de conglomeratul social prin sentimentul unicităţii şi al abisalităţii, interiorizându-se. Sunt combătute astfel convenţiile lumii exterioare, iar individul „devine un univers. Mecanismul e mutat înăuntru şi el se identifică cu piesele constitutive ale lumii interioare. Acţiunile devin stări. Personajele devin sentimente sau acte volitive. Întâmplările sunt de acum înainte ale conştiinţei, ale subconştientului." (Crăciun 1997: 14)

Aruncând o privire critică asupra prozei contemporane româneşti la începutul anilor `80, Gheorghe Crăciun observa o tendinţă de reevaluare a criteriului autenticităţii, în raport cu actualitatea. „Priza la real", asemănarea cu realitatea, nu mai reprezintă un criteriu de credibilitate al conflictului sau al personajelor; cititorul apreciază capacitatea scriitorilor de a transpune dialectica lumii în densitatea ei, gradul de comprehensivitate al viziunii individualizate devenind astfel un calificativ al creaţiei.

Recurgând la explicaţia etimologică a termenului *authentes*, Gheorghe Crăciun consideră că un text este cu adevărat autentic atunci când comportă amprenta identităţii auctoriale, angajate în totalitate gândirii şi senzorialului. De aici necesitatea prezenţei vădite a autorului în procesul generării textuale, şi deci, eliminarea perspectivei impersonale şi detaşate, care devine, în acest context, ilogică.

Primează astfel accesul la experienţa unică, personală, scriitura angajată şi responsabilă (*auctoro* – a se angaja), autobiografia devenind material „simptomatic, esenţial" (Crăciun 1999: 271). Perspectiva autoreflexivă ca replică a condiţionării sociale presupune extrapolarea senzaţiilor autentice, disponibilizarea tuturor experienţelor inovatoare fundamentate pe o cultură solidă, conştiinţa necesităţii permanente de adaptare la real, „căci nu poţi scrie despre actualitate cu sentimentul autenticităţii dacă tu însuţi nu eşti un individ actual şi autentic, dacă viaţa ta nu cunoaşte dinamismul, metamorfoza, contradicţia, tensiunea continuă" (Crăciun 1997: 36).

Gheorghe Crăciun explică procesul creaţiei canalizându-şi atenţia mai întâi către fundamentele morale ale scrisului. Adoptarea autenticităţii ca „metodă de lucru" înseamnă a opune „convenţiilor procedurale ale adevărului concepţia propriei sale persoane în viaţă", adică anularea colectivului în favoarea eului. (Ibidem) Desigur, luând în calcul, pe lângă perspectiva individualizată, cunoaşterea umană, limitată biologic, putem contesta gradul de obiectivitate al discursului, care ne apare fragmentar şi nesatisfăcător. În opinia lui Gheorghe Crăciun, scriitura subiectivă este cea care-şi diferenţiază autorii, postulând unicitatea experienţelor umane reprezentate din interior. Mai mult, conceptul de adevăr ca apanaj al autenticităţii vizează efectul de sinceritate al unui text, iar sinceritatea înseamnă sentimentul „implicării corporale": „viaţa, senzaţiile mele în legătură cu viaţa îmi scapă mereu printre degete. Scriu pentru a căuta un limbaj, o cale de acces la percepţia vie, instantanee. Asta să fie, în fond, experimentul?" (Ibidem: 18)

Aşadar, literatura lui Gheorghe Crăciun se concretizează din consistenţa senzorială a trupului văzut ca unic „instrument de măsură creditabil". În spaţiul său creator existenţa este respinsă în valenţa ei spirituală. Raţiunea canonizează, impune dictatorial o lume „abstractă, stereotipă, plictisitoare", pe când senzaţia mijloceşte, asemenea artei, fiorul estetic. Promovând o estetică a trăirii centrate pe atenţia faţă de propriul corp, făcând recurs la senzaţie, percepţie şi imagine, prozatorul conştientizează că distincţia spirit-trup anticipează raportul dintre literatură şi corporalitate. Trupul în toate ipostazele sale, spaţiu al plăcerii, al bolilor, al durerii sau chiar al morţii, exprimă însăşi ideea globală a existenţei. Or autenticitatea înseamnă curajul autorului de a expune adevărul propriei experienţe de viaţă. Tema principală a operelor lui Gheorghe Crăciun va fi aşadar căutarea proiectivă a trupului, a fiinţei autentice.

Panorama literară românească a anilor `80 şi `90, perioada în care Gheorghe Crăciun îşi edita majoritatea articolelor teoretice, prezintă o lume a formelor şi viziunilor destructurate, descentrate, în care, crede autorul, criteriul cantitativ rămâne singurul care justifică apartenenţa unei creaţii la o specie literară sau alta. Într-un articol publicat în 1994 în revista *Astra*, prozatorul braşovean ridica prolema raportului dintre roman şi proza scurtă. La câteva luni după publicare, prozatorul simte nevoia unei alte intervenţii detaliate, pornind de la ideea determinării contextuale: „o carte considerată astăzi roman n-ar fi putut fi socotită în ruptul capului aşa ceva cu o sută de ani în urmă. În prezent, un capitol de roman poate fi prezentat şi ca o proză scurtă de sine stătătoare. Situaţia inversă e la fel de valabilă." (Crăciun 1997: 16) În acest context favorabil experimentelor, apare textualismul – „orgolioasă mişcare insurgentă", un fenomen literar al cărui adept declarat era şi Gheorghe Crăciun.

În evoluţia ei, proza se demarchează de poezie prin „superioritatea antropologică şi estetică", prin caracterul ei duplicitar, fiind aşezată „cu un picior în real şi cu celălalt în spaţiul artei". Fie ea şi autoreflexivă, proza este pe de o parte constrânsă a reda lumea şi omul dintr-o perspectivă exterioară ei. Tot prin prisma explicaţiilor etimologice (adverbul *prosus* în latină denotând o înaintare liniară), proza „suferă de un prea mare respect al temelor şi structurilor preexistente" (Ibidem: 35).

Din punct de vedere al raportului dintre limbaj şi corporalitate, proza comportă mai pronunţat presiunea socialului decât poezia. Până la apariţia teoriilor lingvistice vehiculate de formaliştii ruşi ai secolului XX, apariţia Noului Roman Francez şi a grupării „Tel Quel", proza era o expresie obiectivă a realităţii; discursul prozastic avea aspect transparent, structurile narative fiind epuizate în mare parte sub aspectul de vehicul informaţional cu funcţie de reprezentare veridică, îndreptat spre cititor. Odată cu noile teorii şi speculaţii, au fost reevaluate produsele literare ale unor autori ca Proust, Flaubert sau chiar Balzac, dovedindu-se că „proza este şi ea un limbaj al opacităţii, al sugestiei, al polisemantismului şi chiar al motivării. (...) Ea este privită şi în stricta ei imanenţă, ca un spaţiu al metaforei, al metonimiei sau al punerii în abis", aceste noi dimensiuni propunând,

în mod ideal, „un limbaj în sine, o expresie a unei individualități aflate în căutarea aceluiași logos originar care să descrie lumea odată pentru totdeauna.” (Ibidem: 21)

Proza își claustrează autorul în cadrul aceluiași limbaj suprimant, condamnat la o eternă restructurare a materialului preexistent. Poezia, în schimb, propune accederea la „inocența adamică”, iluzionându-se cu ideea suspendării caracterului întâmplător al semnelor lingvistice. Perspectiva auctorială poetică este sinceră și autentică în formularea și constituirea sa, însă mesajul recepționat este redus comprehensiv, ambiguu și opacizat, iar cititorul se vede nevoit să prelucreze și să simplifice conținutul, să transforme „ilogicul în logică, iraționalul în rațional, sentimentul ireductibil într-o valoare afectivă de uz general.” (Ibidem: 19)

În eseul intitulat *Reflexiv și tranzitiv în limbajul poetic*, Gheorghe Crăciun distinge cinci dimensiuni ale poeziei (realitatea, eul poetic, textul, mesajul și cititorul), fiecare dimensiune fiind posibilă și identificabilă doar din perspectivă lingvistică, fiecare reprezentând în sine un limbaj. Dincolo de forma propriu-zisă, poezia trădează însă raporturile poetului cu realul, cu propria existență. Spre deosebire de limbajul prozei, care nu a suscitat stupefacția sau îndoiala cititorului, poezia face întrezărită atitudinea tranzitivă, reflexivă sau chiar ludică a poetului. Un exemplu concret de superioritate a inventarului poetic este comparația între Nichita Stănescu și Mircea Horia Simionescu; considerat „cu nimic mai puțin substanțial decât autorul *Necuvintelor*, prozatorul târgoviștean nu ocupă o poziție reprezentativă în literatura contemporană, pe când „poetul ludic” marchează coordonatele unei epoci. (Ibidem: 21) De asemenea, proza este marcată și de influențele contextului politic. Sub presiunile ideologice ale vremii, câștigă teren scrierile cu grad ridicat de verosimilitate ale unor autori ca Marin Preda, Nicolae Breban sau Augustin Buzura, proza autoreflexivă a lui Mircea Horia Simionescu (pe care Gheorghe Crăciun îl apropie de Borges sau Cervantes) e percepută ca o încercare lașă de evaziune.

Ca o încercare de concluzionare a considerațiilor asupra raportului proză-poezie, Gheorghe Crăciun încearcă o clasificare a genului epic în funcție de asumarea viziunii auctoriale: impersonalitate, subiectivitate, simultaneitate și productivitate., concepte echivalate reprezentativ de seria „Dumnezeu, omul, tehnica, scrisul”.

Narațiunea impersonală instituie o viziune imparțială, exterioară omului, „ca și cum individualitatea tuturor personajelor, deși distinctă, s-ar manifesta în afară cu o putere egală, integral întipărită în fizionomie, vorbire și gestica socială”. (Ibidem) Paradoxul narațiunii impersonale este acela de a îmbina ideea de colectivitate marxistă cu cea pozitivistă burgheză.

Categoria prozei subiective marchează triumful individualului asupra colectivului, iar etaloanele autenticității devin „eul, viața interioară, conștiința, abisalitatea psihică.” (Ibidem) Jurnalul ar putea fi un exemplu elocvent de narațiune subiectivă, o modalitate de aproximare a interiorității, care ține de domeniul ficțional. Acestui tip de scriitură nu i se poate aloca valența

autenticității, datorită investigării repetate a sinelui și a grijii permanente de a construi un univers de „invariante" ale propriei vieți descompuse în pagină.

Perspectiva simultaneistă presupune reconstituirea poliedrică a adevărului, din mai multe puncte de vedere distincte. Acest tip de sincronism în proză este o consecință a accelerării modernizării într-o lume în care spațiul și timpul se regăsesc comprimate la capătul celălalt al firului telefonic sau la distanța unui click. Sentimentul al incapacității de apreciere a coordonatelor realului face necesară recurgerea la confirmarea multiplă și simultană, a realului: „punctul de vedere simultaneist se întemeiază pe eterogenitatea formelor perceptive și reprezentaționale. El nu înseamnă o renunțare nici la impersonalitate, nici la subiectivitate. El exprimă sentimentul unei insuficiențe și voința de a multiplica și a lărgi formele de cuprindere a realului." (Crăciun 1997: 24)

Cea din urmă categorie, a productivității, marchează evoluția de la perspectiva multiplă, în care mai multe personaje își exprimă punctele diferite de vedere asupra aceluiași eveniment, la eul plural, fragmentar, în care vocile aceleiași conștiințe funcționează ca „o sumă de limbaje aflate în conflict". Scrierea devine un produs cu caracter textual, privat de autenticitate sau expresivitate stilistică. Subiectivitatea atinge cote maxime, „textul devine o scenă și pe această scenă se joacă spectacolul unui regizor care montează un spectacol din fragmentele altor spectacole. (...) Tot ceea ce se scrie este produsul de moment al trupului, al culturii, al memoriei, al hazardului lingvistic, al stereotipiilor mentale etc." (Ibidem) Lumea înseamnă text, limbajul înseamnă invenție, iar creația înseamnă spontaneitate senzorială.

1. Polifonia eului narativ

Autorul postmodern reprezintă o variantă voalată a instanței auctoriale omnipotente și nerevelate, eforturile sale canalizându-se spre subminarea autorității și statutului privilegiat obținut de-a lungul secolelor. Raporturile care se stabilesc, în proza postmodernă, între diverse instanțe ale textului, denotă existența unui *eu polifonic*. Ilustrativ în acest sens este romanul *Frumoasa fără corp*, un labirint narativ prin care se perindă autori, personaje și naratori cu roluri interșanjabile, făcând imposibilă determinarea vreunei subordonări între nivelurile narative multiple.

În roman, autorul apare în ipostaza unui personaj enigmatic, George, care pare să cunoască totul despre oricare dintre celelalte personaje și a cărui bizară calitate este omniprezența. El este ființa despre care nimeni nu știe nimic, pe care toți îl percep ca pe „un ins care te inhibă, (...) un om fără niciun rost, un boem care migrează de colo-colo, cărând după el o geantă veșnic burdușită cu cărți, apărând și dispărând când te așteptai mai puțin, privind prin tine ca prin sticlă sau măsurându-te îndelung, spunând vorbe cu prea multe înțelesuri sau oprindu-se brusc dintr-o discuție pentru a-și nota ceva pe un carnet." (Crăciun 2007: 321)

Textele lui Gheorghe Crăciun reprezintă (re)scrieri de sine. Personajele care locuiesc prozele sale sunt versiuni deficitare ale autorului, „fragmente din istoria trupului meu". Drumul dinspre realitate spre imaginație și revenirea din text în lume este parcurs de autorul-personaj aflat, ca la Radu Petrescu, sub semnul crizei ontologice. Fascinat de multiplicitate şi întors către propria sa interioritate, Gheorghe Crăciun construieşte universuri ficţionale în care se joacă pe sine însuşi sub diferite măşti, evadând din prizonieratul cărnii și transpunându-și himerele propriei intimități.

Trupul este singurul vinovat pentru exteriorizarea şi dizolvarea eului proiectat în lumi diferite, bolnav de un „bovarism sinestezic, cu mereu nestăpânita lui foame de altă lume decât cea din apropiere." (Ibidem: 366) Alteritatea mult râvnită reprezintă dorința irepresabilă de a trăi prin scris și în scris. Aceste exuvii identitare sunt ipostaze ale autorul care se construieşte pe sine, la nesfârşit, ca trup textual care creează „iluzia unui univers."

Este frapantă similitudinea autor-ființă de hârtie, ambii având revelația propriei existențe condiționate de prezența imperativă a unui potențial cititor:

> *Pentru a exista cu adevărat, este întotdeauna nevoie să te descopere cineva. Viața ta se scurge între oameni, dar dacă nimeni nu știe să te citească, să te vadă, să-ți împrumute puțină căldură din sufletul lui se mai poate spune despre tine că trăiești? Dacă nimeni nu te aude, nu te întreabă, nu-ți răspunde, dacă nimeni nu te alege ca pe un posibil tovarăș de dialog din masa amorfă a celorlalți, cine mai ești tu? (...) A trăi înseamnă (...) a te lăsa citit, descifrat, uitat și iar adus aminte, descris și povestit pe îndelete, literă cu literă, punct cu punct.* (Ibidem: 321)

Tocmai această confruntare a autorului cu propriul destin dă naştere textului ca produs al dialogului dintre *eu* şi *altcineva*. Afirmația lui Rimbaud „eu sunt un altul" propune existența unei instanțe aflată dincolo de conștiință, plasat în *abisul* lui Baudelaire, care intră în relație cu eul în care este cuprins. Gheorghe Crăciun reuşeşte să multiplice această instanță printr-un proces constant de textualizare a sinelui și al lumii, intrând în rezonanță atât cu spațiul realității cât și cu cel al literaturii.

În romanul postmodern granițele dintre autor-narator-personaj sunt estompate, procesul întreținând sentimentul unei permanente ambiguități care permite migrația autorului *dincolo* şi *dincoace* de text. Confuzia narator-personaje este întreținută conștient și amplificată de insinuările autorului în text, uneori ca personaj ale cărui acțiuni sunt înregistrate de o altă voce, alteori ca narator omniscient sau chiar ca sine însuşi. În *Frumoasa fără corp*, Vlad, naratorul din *Caietul albastru*, are revelația alterității propriei ființe, suportând sentimentul apăsător al asemănării, al identității cu George. Descoperirea frapează când realizăm că George este el însuşi un *alter-ego* al prozatorului. Aflat în

imposibilitatea revelării fățișe a identității integrale, autorul își inserează autoportretul în text, sub diferite măști, rezultând astfel un personaj conștient, trăind într-o multitudine de lumi posibile și asumându-și alteritatea.

Termenul de *alter-ego* auctorial, resuscitat de Kathleen Tillotson, presupune, conform lui Wayne Booth, existența unui autor *implicat*, adică identitatea versatilă pe care romancierul și-o asumă în procesul elaborării ficțiunii, identitate care se transfigurează de la roman la roman și se adaptează în permanență contextului situațional specific. În *Retorica romanului*, Booth explică problema relației complicate dintre autorul real și versiunile sale oficiale:

> *Spunem diferite versiuni, căci indiferent cât de sincer ar încerca să fie un autor, diferitele sale opere vor implica diferite versiuni, diferite combinații ideale de norme. La fel cum scrisorile personale ale cuiva implică versiuni diferite ale personalității sale, depinzând de caracterul modificat al relațiilor cu fiecare corespondent și cu scopul fiecărei scrisori, tot astfel scriitorul, când pornește la drum, adoptă un aer diferit în raport cu nevoile operelor particulare.* (Booth 1976: 106)

Carmen Mușat explica, de asemenea, acest proces de stratificare și suprapunere a eurilor diferite: „Jocul de-a identitatea cunoaște astfel, în proza lui Gheorghe Crăciun, două variante distincte, fără să fie totuși contradictorii: pe de o parte *eul rizomatic auctorial*, dominat de forțe centrifuge, risipit în text sub diverse ipostaze care răspund la nume diferite, unicitate în/prin multiplicitate, iar pe de altă parte *eul-palimpsest*, construit din suprapunerea unor euri anterioare, livrești sau nu." (Mușat 2008: 330)

Gheorghe Crăciun pune în pagină un continuu dialog al sinelui cu varii ipostaze concomitente ale sale, imaginând un univers ficțional în care noțiuni ca temporalitate și unitate se dizolvă sub presiunea intertextualității ca trăsătură constitutivă a prozei sale. Autorul reușește să creeze atât un limbaj nou, cât și un alt fel de sensibilitate narativă, anulând punțile de comunicare dintre cerebral și senzorial, propunând, ceea ce Carmen Mușat denumea „ficțiunea unei corporalități reflexive".

2. *Trup și literă.* Extravagan**ț**ele corporalit**ăț**ii

În volumul intitulat *Mecanica fluidului*, Gheorghe Crăciun nota: „Conflictul dintre trup și literă poate fi rezolvat de multe ori în favoarea trupului. Victoria e însă momentană și iluzorie. Pentru că eterna soartă a trupului e aceea de a-și transfera viața literei. Trupul viu și autentic, trupul ca expresie a unei sensibilități sincere și libere nu poate exista decât ca imagine scrisă." (Crăciun 2003: 36)

Căutarea unui stil echivalează pentru prozator cu găsirea „trupului meu de autor", ceea ce presupune o aventură a corporalității. Disiparea autorului în

materia pulsatilă a textului ilustrează procesul, caracteristic scrierilor postmoderne, de contaminare reciprocă a operei și a trupului. Fragmentul din *Ispitirea Sfântului Anton* de Flaubert, citat de Gheorghe Crăciun în eseul său *Trup și literă*, încorporat în roman, oglindește edificator fascinația materiei și obsesia diseminării corporale: „să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile, să mă dezvolt ca plantele, să curg ca apa, să vibrez ca sunetele, să scânteiez ca lumina, să mă aciuiez în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor până-n străfundul materiei - să fiu materia!" (Crăciun 2007: 374)

Preocupat de raportul dintre trup și literă, Gheorghe Crăciun consideră că în realitate „corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent." (Ibidem: 370) Afirmația prozatorului reia teoria originii limbajului, enunțată de Socrate, conform căreia pentru fiecare lucru există „o dreaptă potrivire a numelui" care ne arată cum este lucrul în sine:

> *Dacă nu am avea voce sau limbă și am vrea să ne indicăm unii altora lucrurile, oare nu am încerca, întocmai celor mulți, să facem semne cu mâinile, cu capul și cu restul corpului? (...) Dacă am vrea, de pildă să indicăm susul și ușorul, am ridica mâna către cer, imitând astfel însăși natura lucrului; iar pentru jos și greu am coborî-o spre pământ. (...) Iar în acest fel, zic eu, ar lua naștere o imitație prin intermediul trupului, atunci când acesta imită, cum ar veni, ceea ce vrea să indice* (Platon 2001: 304).

De aici problema autenticității limbajului, considerat la Gheorghe Crăciun o prelungire a trupului care încearcă să se „scrie" pe sine. Pentru prozatorul brașovean văzând o mentalitate subsumată „armoniei sferelor" trupul reprezintă „un factor perturbator", un spațiu dezordonat al irațiunii, în opoziție cu litera și spiritul literei, care șablonează prin echilibru și transcendență contingența incertă a trupului.

Literatura, consideră prozatorul, ar trebui să se guverneze după principul *sentio, ergo sum*, pentru a-și recupera „naivitatea" prealfabetică și a putea ține piept asalturilor rațiunii. Când *litera* își manifestă supremația asupra *corpului* subordonându-l, literatura devine metafizică aridă și abstractă. Tocmai acest raport conflictual dintre *literă* și *trup* declanșează mașinăria textuală care gravitează între real și imaginar.

Conform lui Roland Barthes, textul „are o formă umană", el fiind chiar „o figură, o anagramă a corpului"; pentru Gheorghe Crăciun scrisul „prăbușire" sau scrisul „salvare" reprezintă *seismograma trupului*. Încercând sentimentul unei egalități potențiale între trup și literă sau între senzație și limbaj, tendința literaturii postmoderne echivalează cu „obsesia recuperării corporalității pierdute, fie sub forma *autoficțiunii*, fie sub cea a heterotopiei sau distopiei corespunzătoare

celor două tipuri de postmodernism - cel imaginal sau antropocentric şi cel ludic şi parodic" (Muşat, 2008: 160).

Tema recurentă în proza lui Gheorghe Crăciun este scrisul ca „aventură a căutării trupului", prezentă şi în scrierile lui Mircea Cărtărescu şi Simona Popescu. Roland Barthes sau Jacques Derrida, citaţi de Crăciun în eseul său *Trup şi literă*, oferă argumente solide pentru analiza „valorii estetic-formative a trupului", care primeşte, în proza postmodernistă, statut narativ distinct.

Carmen Muşat remarca oportunitatea unor fenomene ca boala sau iubirea, care oferă individului posibilitatea de a-şi simţi şi explora trupul şi interioritatea. Odată cu Max Blecher, proza românească este impregnată de o „corporalitate maladivă" care se transformă în materie primă textuală. Discursul său este centrat pe explorarea materialităţii trupeşti, actul de a scrie devenind o modalitate de a-şi făuri alt corp, pentru a combate efectele resimţite ale infirmităţii fizice consumate la modul estetic. Izolarea impusă de boală favorizează meditaţii asupra perspectivei iminente a morţii şi sentimentul acut al exilului trupesc. Dorinţa lui Blecher de a-şi trăi şi experimenta moartea din afara trupului compromis de maladie echivalează cu acel *ex-sistere* explicat de Gheorghe Crăciun ca o prelungire în exterior a identităţii şi a destinului, care permite autodepăşirea, „lepădarea de piele." La prozatorul interbelic procesul de recuperare a identităţii se finalizează într-un eu unitar, un singur „trup textual", pe când în cazul postmoderniştilor, eul făurit se risipeşte în entităţi distincte.

Promovând o estetică a trăirii centrate pe atenţia faţă de propriul corp, făcând recurs la senzaţie, percepţie şi imagine, prozatorul conştientizează că distincţia spirit – trup anticipează raportul dintre literatură şi corporalitate. Căutarea unui trup fără consistenţă şi a corporalităţii imateriale instaurează în ficţiune tema trupului ca text şi a textului ca trup. Metafora „frumoasei fără corp" din proza lui Gheorghe Crăciun e o tentativă de construire a unui trup textual capabil să exprime semnificaţiile somatice ale identităţii.

Preocupat de modul în care se manifestă trupul în materia textului, Gheorghe Crăciun încearcă să descopere în romanele sale calea prin care să evidenţieze esenţiala „diferenţă de corp" în raport cu ceilalţi. Dacă în *Compunere cu paralele inegale* prozatorul propunea o viziune a „trupului-subiect", *Frumoasa fără corp* modifică valenţele, trupul devenind un „obiect textualizat" care dispune de o memorie literară şi existenţială (Muşat 2008: 185). Puritatea absolută a temei este conţinută în trup, nu în idee. Pariul auctorial are în vedere restituirea corporalităţii prin limbaj, „posibilitatea de *a scrie* trupul fără a-l alfabetiza."

Gheorghe Crăciun descoperă o interesantă similitudine între literatură şi medicină, între chirurg şi autor. Conform observaţiilor lui Marc Alain Descamps, chirurgul nu operează niciodată „un corp gol". În timpul intervenţiei, corpul uman se reduce la „o gaură într-o pânză albă imaculată, pentru a face oroarea invizibilă." (Crăciun 2006: 145) Pentru a putea fi abordat, atât în medicină cât şi în literatură, corpul trebuie aşadar transformat în obiect iar literatura utilizată ca „un tratat de

anatomie". Vitalitatea corpului este nocivă, ea inhibă stabilirea unei relații obiective între observat și observator. Acoperirea corpului în zonele nesupuse intervenției este o formă concretă de anulare a persoanei.

La această concluzie ajunge și Salvatore Battaglia în capitolul intitulat *Entificarea obiectelor*, cuprins în studiul *Mitografia personajului*. Trasând harta mutațiilor suferite de personaj din antichitate până în secolul XX, criticul italian ajunge la concluzia ca literatura actuală și-a abandonat personajul. În jurul anilor 1920 s-a produs o adevărată revoluție literară prin reprezentanți ca Pirandello, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Musil, Sartre sau Camus. Structura romanului și rolul personajelor nu mai sunt aceleași, raportul dintre erou și societate s-a schimbat. Reprezentativă este fractura dintre conștiința individuală și ordinea universală. Romanul secolului XX dramatizează condiția omului în societatea capitalistă ajunsă în faza monopolului absolut.

Invențiile ce caracterizează noul curs al romanului sunt fluxul conștiinței și monologul interior, bazat pe succesiunea necontrolată a gândurilor. Personajul se află în stare dintre somn și trezie. Situația lui nu este irațională ci mai degrabă ilogică, absurdă. Tăind necontenit legăturile dintre el și lume, personajul a fost dizolvat, nimicit, transformat în obiect și trimis la rațiunile neantului, adică la un deznodământ extrem ce constituie limita ultimă a romanului:

> *În aceste romane eroul (și firește, odată cu el scriitorul) încearcă să fugă din fața forțelor inumane ale societății și să se refugieze în universul conștiinței individuale, un univers ocult și în aparență autonom și imun la influențele exterioare; în felul acesta întreaga realitate obiectivă a vieții, toate forțele sociale sunt expulzate din câmpul lui vizual. (...) izolarea totală (...) duce la distrugerea personalității eroului, care se transformă, încetul cu încetul, într-un depozit impersonal de gânduri incoerente.* (Battaglia 1976: 440)

Aflat pe această pantă care pare a-l duce pe căi fără ieșire, Noul Roman încetează să mai conteze pe realități precise și nu cunoaște eroi pe care să-i exalte. Noii idoli devin *lucrurile* și nu personajele tradiționale, acest proces fiind denumit de Georg Lukács „reificare". Activă în Noul Roman, criza ontologică este camuflată în anonimatul lucrurilor și obiectelor. Totuși, dincolo de suprafață, găsim schițată ca ultimă speranță, o tentativă de recuperare a omului și destinului său.

3. Corporalitate și trupuri textuale

În jurnalul său *Trupul știe mai mult*, Gheorghe Crăciun mărturisea: „nu mi-au plăcut niciodată ideile. Mi-a plăcut să descriu și să analizez ceea ce a apărut în mine sub forma unei idei." (Crăciun 2006: 245) Preocupat de „carnea" textelor

narative, scriitorul își focalizează atenția asupra corpului și a felului în care acesta dă consistență textului. Într-un interviu publicat în revista „22", Gheorghe Crăciun își mărturisea interesul pentru creațiile unor scriitori ca Simona Popescu, Mircea Nedelciu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu sau Ștefan Agopian și în ce măsură trupul devine obsesia personală a scrisului: „mă interesează să descopăr la unii scriitori felul în care corpul dă consistență textului. Se spune deseori ca unele texte narative au sau nu au carne. Ele pot avea un schelet de idei, o construcție bine articulată, dar le pot lipsi acele elemente care dau formă, volum, individualitate, specific, adică amprentă somatografică. (...) am încercat să văd cât de mult este hrănit scrisul de materia de senzații, sentimente, stări, pulsiuni ale corpului." (Chivu 2002)

Pentru prozatorul brașovean literatura nu se putea împlini fără o revalorizare a problematicii trupului: „Literatura își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar e luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta niciodată realitatea acelei frumuseți care nu poate fi îmbrățișată, ci numai privită" (Crăciun 2003: 37).

Într-o însemnare inclusă în volumul *Pactul somatografic* Gheorghe Crăciun așează începuturile scrisului său în perioada infantilității, „la vârsta cuvintelor mitice". Nevoia de a scrie înseamnă a avea „curajul de a înfrunta opacitatea fenomenelor vieții." Ros de ambiția unui „limbaj adamic", prozatorul descoperă încă din copilărie că scrisul înseamnă „puterea de a avea putere". Autorul își explică ideea prin episodul în care, aflat la o vârstă infantilă, își mânjește mâinile cu cerneală dintr-o călimară spartă găsită pe stradă, doar „pentru a părea mai mare, pentru a avea astfel mai multă putere, pentru a deveni cineva." (Crăciun 2009: 179)

La vârsta de 18 ani, aflat la cinematograf, într-o seară de sâmbătă, vizionând un film de Antonioni, prozatorul descoperă că ceea ce interesează cu adevărat sunt mișcările de pe ecran, dialogurile actorilor și acțiunea rămânând în planul secundar. De aici observația legitimă că aparatul de filmat descrie o mișcare lipsită de logică, fără vreun punct de vedere și fără a trăda prezența unui „ins exterior întâmplărilor, privind neutru și fără întrerupere ceea ce se întâmplă." Bolnav de continuitate, autorului îi repugnă salturile temporale, viteza sau întreruperile. Atât cititul cât și scrisul trebuiau să fie niște operații savurate pe îndelete. Descoperirea atrage după sine concluzia că lumea nu este „o unitate continuă", și cu atât mai puțin, pelicula nu furnizează senzația cursivității.

Poezia este și ea nesatisfăcătoare, deoarece nu reprezintă „o artă a continuității". Așadar, abandonarea poeziei (asemenea lui Vlad Ștefan) după nenumăratele încercări mărturisite în ultimul capitol al *Frumoasei fără corp*, presupune inaugurarea etapei de proză. Scrisul lui Gheorghe Crăciun se autodefinește prin metafora unui om coborând scările, iar ochiul său înregistrează continuu, asemenea aparatului de filmat, cele mai mici detalii. Acțiunea presupune însă un efort enorm: „Era îngrozitor de greu să scrii proză. Să compui o muzică de

cuvinte care se înlănțuie ca pașii în mers. Să găsești cuvinte potrivite pentru ceea ce vezi și auzi. Era îngrozitor de greu să scrii încet, să simți înăuntrul tău greutatea fiecărui cuvânt pe care îl pui pe hârtie." (Crăciun 2003: 130)

Grija principală a scrisului ar fi „anularea blancului paginii", pagina e „ceva ce trebuie distrus prin acoperire, pentru a-i anula astfel virginitatea, albeața infernală, nevrotică, orbitoare (la propriu!)." (*Reducerea la scară*: 150) Ca să instaureze sens și autenticitate, scrisul trebuie să absoarbă emoțiile, senzațiile, sângele, bătăile inimii și viața celui care scrie. El devine un „act de bravură" care atenuează funcțiile vitale dar tinde astfel „să ia în posesie lumea".

Actul scrisului este învestit cu forță generativă iar mecanismul cuvintelor instituie lumea. În acest registru formulează Octavian, unul din protagoniștii *Frumoasei fără corp*, întrebarea – cheie a cărții: „Oare cu scopul ăsta să existe lumea, ca materia să se piardă în aburul unei fraze?"

Odată cu trecerea timpului, scrisul lui Gheorghe Crăciun se transformă, resorturile limbajului se destind iar dimensiunea experimentală a prozei se cronicizează. Spațiul lingvistic se dilată în căutarea formulei sintactice satisfăcătoare. Volumul *Mecanica fluidului* îmbină contrapunctic proze ale autorului care încă nu împlinise treizeci de ani, cu secvențe izolate de jurnal, urmărind, așa cum autorul însuși mărturisea în prefață, „să-i ofere cititorului o construcție și nu o culegere disparată de texte." (Crăciun 2003:5)

Între cele două compartimente ale volumului se stabilesc corespondențe atât la nivel somatic, cât și reflexiv, dar nu trupul în sine interesează, ci expresia lui și mecanismul cărnii care produce senzația. Hortensia Papadat Bengescu era bântuită de obsesia de *a reda senzația însăși*, adică de a reface drumul înapoi spre trup. Literatura lui Gheorghe Crăciun se transformă astfel, dintr-o formă de cunoaștere într-una de recunoaștere a lumii și a sinelui intim, la care ajungem prin simțuri și gândire.

Un autentic manual de lucru al scriitorului, *Mecanica fluidului*, trasează „biografia corporală" a autorului obsedat de sondarea interiorității somatice. Volumul încearcă să explice, cu ajutorul unei sintaxe corporale, construcția și funcționarea fluidului identității, al sinelui auctorial.

Miza cea mare este încercarea de a-și „scrie" trupul extras din corsetul alfabetizării. Știindu-se și simțindu-se scris, trupul se revoltă împotriva restricțiilor și convențiilor literale. „Armura alfabetică" este înlăturată doar în puținele momentele în care se ajunge la situarea „în afara limbajului", într-un spațiu de refugiu, departe de condiționările lumii în care suntem siliți să ne disputăm existența. Încercând o definiție a semnului lingvistic, autorul nostru ajunge la ideea că limbajul ordinar este unul epuizat, care deteriorează dimensiunile semantice ale scriiturii: „Ce este de fapt *Litera*? Ea este uzajul, uzura cuvintelor, sensul comun și comunitar al noțiunilor noastre. Litera înseamnă obișnuitul, banalitatea, transparența depersonalizată, ceea ce pare propriu, limpede, firesc, recognoscibil. Litera este stereotipia." (Ibidem: 10)

Pupa russa, romanul cel mai bine recepționat și apreciat de criticii contemporani, reprezintă experimentul emblematic pentru poetica autorului. Transformat într-un exercițiu atât al formei cât şi al fondului, atât compozițional cât şi lexical, romanul „cu viscerele la vedere", cum îi plăcea autorului să-l numească, se subordonează exclusiv încercărilor de a valorifica latența epică a cuvintelor. Aşa cum mărturisea însuşi autorul, limbajul său suferă presiunea constantă de epuizare a expresivității. Concentrat artistic, suprasaturat prin exacerbare senzorială, limbajul prozatorului etalează o abundență de tropi antrenați în curgerea textului care depăşeşte stadiul recluzionar al narațiunii sau al intrigii convenționale.

Ceea ce frapează este remarcabila încercare a prozatorului de ipostaziere în postura unui personaj feminin, capacitatea extraordinară de a iradia consistența somatică a acesteia şi a expune realitatea percepută din interior, prin simțurile dilatate ale acestei făpturi complexe. Într-o însemnare din *Mecanica fluidului*, autorul încearcă să explice sentimentul teribil al proximității viscerale:

> *Un om trăind cu toate organele în afară, la vedere! Unde ar trebui să viețuiască el? Sub un clopot de sticlă? Să-ți vezi ficatul palpitând, zvâcnetul violent al venelor, viscerelor, intestinele învelite în subțirile lor membrane de grăsime, să-ți vezi inima! Să-ți auzi zgomotul acela de organism în mers, acea simultaneitate galactică de sunete şi murmure defazate, cu înălțimi şi timbruri atât de diferite, să percepi auditiv pârâitul alveolelor care se umplu cu aer! Să-ți simți creierul care se umflă de sânge în tresăltări ritmice... Ah, ce spectacol insuportabil, de-a dreptul inuman!* (Ibidem)

Prozatorul este un obsedat al explorării corporalității prin prisma senzorialității. Trupul susține intenția scriitorului de a explica limbajul prin corp. Această „anatomie corporală" reprezintă până la urmă şi o formă de eliberare spirituală, în acelaşi timp conferind textului „materialitate, densitate, expresivitate şi putere de fascinație." (Crăciun 2005)

Fiind de nenumărate ori constrâns de situație a da lămuriri poeților tineri la început de drum, autorul ne asigură, parafrazându-i pe Mallarmé şi Eliot, că „poezia nu se face cu sentimente, ci cu cuvinte", ea nu pleacă de la exprimarea propriei trăiri interioare ci urmăreşte să declanşeze în cititor, prin rezonanța limbajului, o emoție. Concluzia, greu de acceptat, este că autenticitatea presupune o invenție lexicală:

> *Cum să fii de acord cu faptul că, pentru a deveni cu adevărat personale, trăirile tale trebuie să fie într-o considerabilă măsură inventate? Că nu există decât o contradicție aparentă între un sentiment real şi invenția lui prin limbaj? (...) a inventa un sentiment înseamnă, în realitate, a-l*

corporaliza. Când vorbim despre el şi despre trăirile lui, corpul nostru există graţie imaginarului lingvistic. (Crăciun 2003: 13)

Corpul uman reprezintă o esenţă nedefinită, aproximabilă, datorită faptului că simţurile şi sentimentele noastre nu au un limbaj propriu şi nu pot fi redate decât în măsura în care li se construieşte un înveliş de cuvinte cu care acestea să relaţioneze. Limbajul reuşeşte să transmită cu adevărat trăirile emoţionale atunci când reuşim să acceptăm că interioritatea, ca să poată fi exprimată, trebuie, întâi de toate, „inventată".

De la Miguel de Unamuno autorul preia imperativul de a gândi „vital, iar nu logic". Limbajul este o formă necesară de ordonare a spaţiului exterior conştiinţei, dar este nociv sentimentelor şi senzaţiilor. Pentru a putea înfăţişa realitatea obiectivă, ar trebui să posedăm un „limbaj procesual al conştiinţei" şi unul al „acţiunii şi percepţiei simultane." Lumea există pentru că invadează trupul prin gândire şi organele de simţ, dar limbajul în care este transpusă nu ne aparţine nouă, fiinţelor viscerale, nu este „invenţia" noastră. Aşadar, manifestarea interiorităţii reprezintă o formă subiectivă, alterată de reprezentare a lumii înconjurătoare: „Poţi avea conştiinţa faptului că lumea obiectivă există indiferent de tine. A o percepe în deplina ei obiectivitate, a o gândi aşa e însă imposibil. Orice percepţie îţi aparţine şi ea nu reprezintă decât o formă deformată a ceea ce te înconjoară." (Ibidem: 36)

Eugen Ionescu spunea într-o însemnare: „ca să fii original trebuie să fii autentic şi a fi autentic înseamnă a trăi o perspectivă proprie". Această perspectivă particulară înseamnă pentru Gheorghe Crăciun un nou tip de scriitură, redactată în limbajul subiectiv, inventat, al propriei corporalităţi, eterna încercare de a se detaşa de condiţia iluzorie a literaturii văzute ca o „frumoasă fără corp". Specialist al „exhibării" viscerale, prozatorul ştie că trupul reprezintă adevărata lume (subiectivă, ce-i drept) a fiinţelor, iar ceea ce sublimăm şi exfoliem prin simţuri şi se situează în afara percepţiei noastre, reprezintă lumea obiectivă, adică „adevărata ficţiune."

Astfel, orice încercare de a ţine un jurnal se dovedeşte inautentică, considerată „produsul unei ficţiuni neintenţionate":

Jurnalul e suprema invenţie a unei vieţi. (...) Jurnalul e o imagine a spiritului tău raportat la real. Dar el nu înregistrează realul, ci rezonanţa lui în conştiinţă. O rezonanţă indirectă, literaturizată. Pentru că imediat ce vrei s-o notezi, ai şi deformat-o. (...) Fiinţa ta intimă îţi scapă oricum. Şi asta începând de la faptul că limba în care încerci să-ţi aproximezi interioritatea nu este invenţia ta. (Crăciun 2003: 31)

Jurnalul simulează viaţa şi vidul existenţial, actul scrierii reprezentând compensaţia care salvează autorul din platitudinea tentaculară. Canalizat către un

eventual cititor, jurnalul devine o încercare nesfârşită de reinventare a sinelui, o construcție inextricabilă alcătuită din „invariantele" propriei vieți, o evidentă încercare de armonizare estetică a existenței. În aceste condiții, autentic poate fi considerat jurnalul unei ființe înstrăinate întru totul de orice tentativă de literaturizare, originalitatea acestuia rezidând tocmai în caracterul său liniar şi previzibil.

Prind densitatea sa, jurnalul reprezintă o înşiruire imprevizibilă de instantanee ale trăirilor momentane. Autorul nostru suferă de un acut sentiment al insatisfacției, generat de raportul existență-scris. Torturat de profunzimea limbajului, nicio încercare scrisă nu pare concludentă pentru eforturile sale de a restitui corporalitatea lumii exterioare: „orice şi oricât aş scrie despre o singură zi, nimic nu mă va putea lecui de senzația că un alt ansamblu de propoziții ar fi putut constitui un text la fel de semnificativ." (Ibidem: 95)

Pornind de la ideea că Homer era orb, iar *Iliada* şi *Odiseea* sunt scrieri care se disting tocmai prin concretețea și acuratețea lor, prozatorul conchide că, pentru a putea restitui prin limbaj corporalitatea lumii, „scriitorul trebuie să atingă condiția orbului." Privat de cel mai important dintre simțuri, orbul prelucrează lumea prin toate celelalte organe complementare. Reuşind să-şi ignore facultățile senzitive disponibile, realitatea redată în momentul scrisului reprezintă o „iluzie consistentă" prin care lumea transpusă în pagină îşi redobândeşte corporalitatea.

Pentru a putea fi conştienți de propria noastră soma, autorul *Mecanicii* consideră că trebuie să ne canalizăm atenția senzorială spre carențele funcționale ale organismului:

> *Oamenii perfect sănătoşi sunt, la urma urmelor, oameni lipsiți de trup. Sentimentul propriului trup e un produs al maladiei sau al hipersensibilității. Senzațiile exterioare (văzul, auzul, mirosul etc.) sunt atât de obişnuite, atât de în firea monotonei noastre funcționări, că ele pot părea manifestări de la sine înțelese. Am trup atunci când trupul îmi cere să-i acord atenția, când el mă domină.* (Ibidem: 120)

Un exemplu elocvent în acest sens ar putea fi prozele lui Max Blecher, pentru care scrisul reprezenta o sublimare a invalidității, singura modalitate de a-şi epuiza estetic exilul trupesc.

Gheorghe Crăciun distinge trupul interior de trupul exterior, referindu-se nu la structura somatică a organelor ci la „raporturile noastre cu interioritatea." Făcând referire la tehnicile indiene de meditație, prozatorul consideră că superioritatea ființei față de fiziologia intimă, dominarea şi depăşirea materiei interne constitutive înseamnă transferul propriei existențe într-o altă „dimensiune somatică", optimizând funcționarea mecanismelor reflexive.

În *Addenda* la *Mecanica fluidului*, prozatorul aduce în discuție relația dintre arta fotografică şi literatură. Fotografia, sau „scrierea cu lumină", reprezintă o

alternativă de captare a lumii exterioare. Un instantaneu cu valoare documentară, fotografia își spune propria poveste, închizând în planul ei spectrul amintirilor și sentimentele aferente acestora. Având propria-i corporalitate, ea reprezintă o fereastră decupată în continuitatea existenței. Gheorghe Crăciun vorbea despre nevoia funciară a omului de a conserva lumea, de a secționa fluidul temporal printr-o „pauză" iluzorie „operată în materia continuă". Fotografia „nu este o intervenție în real, ci o captare, o reținere a unei secvențe de realitate putând provoca iluzia suspendării timpului într-un prezent perpetuu. Fotografia este (...) urmarea unei intenții profund metafizice. Ea reprezintă o încercare disperată și ridicolă de a ține lumea în loc sub egida imperativului «oprește-te, clipă!»" (Crăciun 2003: 143)

Fotografia mai are însă și proprietatea de a dubla obiectele reprezentate, de a suprapune sentimente amintirilor, de a transforma interiorul în exterior, toate acestea însă în regimul implacabil al imobilității. Dublând viața însăși, perspectiva mecanicizată a fotografiei evidențiază latura imparțială, obiectivă și, deci, pe deplin credibilă a acesteia. Cu toate că ea reprezintă un „mijloc mimetic de restituire a imaginii lumii", autorul *Mecanicii* observa că la Roland Barthes fotografia întruchipează, prin simulacrul ei vital, un „sinonim al morții."

Prozatorul plasează primul contact cu tehnica fotografierii în timpul adolescenței, când după două săptămâni de muncă asiduă la strânsul fânului, își sacrifică o parte din banii câștigați pentru achiziționarea unui aparat de fotografiat *Smena*, o mașinărie fără mari pretenții, numai bună pentru un novice în ale artei vizuale. Spre deosebire de întrebuințările comune ale unui astfel de aparat conceput pentru imortalizarea celor apropiați sau a unor momente semnificative ale existenței, prozatorul, pe atunci încă licean, se dovedește un adevărat explorator, fascinat de exploatarea „adevărurilor imediate, misterioase", revelate ochiului din spatele aparatului.

Într-o însemnare datând din 1980, prozatorul își mărturisește însă dezamăgirea vizavi de tehnica nesatisfăcătoare: „Obiectivul aparatului de fotografiat nu este ochiul meu. El nu vede nici ceea ce vede ochiul meu, nici cum vede el. Pentru a putea percepe lumea fotografic, ochiul are nevoie de educație. El trebuie să fie reeducat. Cred că diferența dintre actul privirii și al fotografierii este cu mult mai mare decât aceea dintre vorbire și scriere." (Ibidem: 133)

Nutrind vocația detaliului de la o vârstă fragedă, prozatorul tânjește după obținerea unor imagini profunde, asemenea celor văzute prin lupă. Însă ochiul aparatului nu înlesnește o viziune unică sau de adâncime; el reprezintă convenția unei imagini globale, în opoziție cu ochiul uman, care sondează perspectiva revelatoare, rafinată a amănuntului. Dorința sa de a accede la o viziune diferită, singulară, este ilustrată, conform mărturisirilor auctoriale, de încercările poetice din jurul vârstei de douăzeci de ani: „o poezie vizuală, statică, punând accentul pe decupaje și analiză." (Crăciun 2003: 135)

Atras în mod special de „tăcerea obiectelor”, autorul conștientizează distanța care se interpune între realitate și fotografie, datorită „tăcerii asurzitoare” care izolează cadrul dislocat; așezată însă în contrast cu o imagine plastică - un tablou - care transfigurează lumea exterioară prin subiectivitatea cromatică a tușelor sau a raporturilor dimensionale, fotografia rămâne cea mai apropiată de realitate prin fidelitatea reprezentării.

Confruntând fotografia cu literatura, critica vehicula într-un timp sintagma „realism fotografic” în sens peiorativ, referindu-se la creațiile „de serie”, fără rezonanță estetică, „maniheiste, aflate la mare distanță de profunzimea și complexitatea vieții. (...) fotograficul desemnează platitudinea, schematismul afirmat cu brutalitate, stereotipia percepției. (...) bidimensionalitatea imaginii (de unde, în situația care ne interesează, acuza lipsei de profunzime), culorile contrastante, alb și negru, condiția statică a obiectului, caracterul de obicei preparat, studiat dinainte al faptelor și lucrurilor reprezentate.” (Crăciun 2003: 147)

Odată cu apariția realismului, prozatorii par să fie stăpâniți de o acută „foame de concretețe”, care duce la necesitatea reevaluării privirii creatoare. Se întrevăd în literatură influențele fotografiei și artei cinematografice, influențele reflectându-se mai ales la nivelul limbajului, în tendințele Noului Roman sau în poezia obiectivă americană. Interesată de tehnica fotografiei, proza își generează un nou tip de discurs cumulat din notații instantanee și procedee specifice: „decupajul ferm”, „evidențierea amănuntului revelator”, „schimbarea perspectivei și a unghiului de percepție”, „mărirea sau micșorarea succesivă a distanței față de un obiect”, fragmentarea cadrului, toate aceste tehnici fiind deopotrivă prezente atât în poezie cât și în proză. (Ibidem: 149)

Din mărturisirile autorului reiese că aparatul de fotografiat furnizează purtătorului sentimentul exaltării la gândul că obiectivul mecanic ar putea să absoarbă concretul realității într-o mai mare măsură decât eternul chin de a corporaliza existența și a duce astfel eterna luptă cu limbajul-corset și propoziția care abstractizează.

Vederea mediată de obiectiv îndeamnă la o descriere a detaliului, dar nu mijlocește dislocarea unui fragment de realitate, fotografia fiind condamnată la condiția de simulacru, de semnificat al obiectului pe care-l reprezintă. Adevărata provocare o reprezintă chemarea mută a „trupului neștiut”, în care stă încrustat destinul prescris, imposibil de combătut, înregistrat în memoria somatică. Scrisul întors spre interior rămâne eterna căutare a corpului în crevasa filei nescrise, efort care furnizează senzația că lumea a fost învinsă, distrusă și absorbită în întregime în limitele albe ale bucății de hârtie.

BIBLIOGRAFIE

Battaglia, Salvatore, 1976, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers.

Booth, C., Wayne, 1971, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Editura Univers.
Chivu, Marius, *Mulţi contemporani sunt oameni ai secolului XIX*, interviu cu Gheorghe Crăciun, Revista „22", nr. 6/ 2002.
Crăciun, Gheorghe, 1997, *Cu garda deschisă*, Iaşi, Editura Institutul European.
Crăciun, Gheorghe, 1999, *Reducerea la scară*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Crăciun, Gheorghe, 1999, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Crăciun, Gheorghe, 2003, *Mecanica fluidului*, Chişinău, Editura Cartier.
Crăciun, Gheorghe, 2003, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Editura Grinta.
Crăciun, Gheorghe, 2004, *Pupa russa*, Bucureşti, Editura Humanitas.
Crăciun, Gheorghe, 2005, *Corpul în literatură*, „Cuvântul", nr. 7.
Crăciun, Gheorghe, 2006, T*rupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Crăciun, Gheorghe, 2007, *Frumoasa fără corp*, Bucureşti, Grupul editorial Art.
Crăciun, Gheorghe, 2009, *Pactul somatografic*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Platon, 2001, *Opere complete II*, traducere de Petru Creția, Constantin Noica si Cătălin Partenie, Bucureşti, Editura Humanitas.
Ursa, Mihaela, 2000, *Gheorghe Crăciun. Monografie*, Braşov, Editura Aula.

Communication: from Terminology to the Impact of the New Media

TRANSFORMS IMAGE FROM SPATIAL DOMAIN TO FREQUENCY COMPONENT FOR IMAGE COMPRESSION

Raghad Jawad AHMED
University Politehnica of Bucharest

Image Compression is a method, which reduces the size of the data to reduce the amount of space required to store the data. The Discrete cosine transform (DCT) is a method which transforms a signal or image from spatial domain to frequency component. It is a widely used technique in image compression. In this paper, we present a lossless discrete cosine transform (DCT) compression technique for two-dimensional images are proposed. In the several scenarios, the utilization of the proposed technique for image compression resulted in comparable or better performance, when compared to the different modes of the lossless JPEG standard.

Keywords: Image Compression, JPEG, RLE, Discrete cosine transform (DCT), 2-D DCT.

1. Introduction

Image compression techniques have been designed to manipulate the statistical redundancy present within real world images. Among the emerging standards are MPEG for compression of motion video, JPEG for compression of images and CCITT H.261 (also known as Px64), for compression of video telephony and teleconferencing.

All three of these standards employ a basic technique known as the discrete cosine transform (DCT), which is developed by Ahmed, Natarajan, and Rao [1974]. It is a lossless compression technique. The DCT is usually app lied to reduce spatial redundancy in order to achieve good compression performance. Some of the applications of two-dimensional DCT technique involve image compression and compression of individual video frames. DCT is also useful for transferring multidimensional data from spatial domain to frequency domain, where different operations, like spread spectrum, data compression, data watermarking can be performed in performed manner. The JPEG process is a widely used form of lossy image compression that centers on the Discrete Cosine Transform. DCT and Fourier transforms convert images from spatial-domain to

frequency-domain to decorrelate pixels. The JPEG is used for both color and black and-white images.

Compression – Compression is a method, which is reducing the size of the data to reduce the amount of space required to store the data. Compression may be in the form of Data compression, Image compression, Audio data compression, and video compression and Bandwidth compression in Telecommunications. Compression categorized in two broad ways:

Lossless Compression: It never removes any information from the original image. These are referred to as bit- preserving or reversible compression also lossless compression frequently involves some form of entropy encoding and that are based in information theoretic techniques. The following algorithms are lossless:

• CCITT group 3 & 4 compression
• Flate/deflate compression
• Huffman compression
• LZW compression
• RLE compression

Lossy Compression: It creates smaller files by discarding access image data from the original image. Video and Audio compression techniques are most suited to this form of compression.

The following algorithm is Lossy:

• JPEG compression

The advantage of lossy methods over lossless methods is that in some cases, a lossy method can produce a much smaller compressed file than any known lossless method.

Error!Error! Unknown switch argument. Original Cropped Lenna Image (File size: 12KB)	**Error!Error! Unknown switch argument.** Cropped Lenna Image, Compressed (File size: 85% smaller, 1.8KB)	**Error!Error! Unknown switch argument.** Cropped Lenna Image, Highly Compressed (File size: 96% smaller, 0.56KB)

Figure 1:Example of Lossy Compression

The above images show the use of lossy compression to reduce the file size of the image. The image is an excerpt of the image of Lenna, a defacto industry-standard test image. The first image is 12,249 bytes. The second image has been compressed (JPEG quality 30) and is 85% smaller, at 1,869 bytes. Notice the loss of detail. The third image has been highly compressed (JPEG quality 5) and is 96% smaller, at 559 bytes. The compression artifacts are much more noticeable and the loss of detail is great.

2. Some basic compression methods

The JPEG compression: Joint Photographic Expert Group (JPEG) which is commonly used method of compression for photographic images. JPEG compression can be used in a variety of file formats:

• EPS-files
• EPS DCS-files
• JFIF-files
• PDF-files

Firstly the image is partitioned into non-overlapping 8*8 block s. Then DCT is applied to each block to convert the spatial domain gray level of pixels into coefficients in frequency domain. After the computation of DCT coefficients, they are normalized according to a quantization table with different scales provided by the JPEG standard computed by psycho visual evidence. The quantized coefficients are rearranged in a zigzag scan order for further compressed by an efficient lossless coding algorithm such as run-length coding, Huffman coding.

The process may be acquired as such given under:

1. The image first is broken into 8x8 blocks of pixels.

2. The DCT is applied to each block; it is working from left to right, top to bottom.

3. Each block is compressed using quantization table.

4. The array of compressed blocks that comprise the image is stored in a drastically reduced amount of space.

5. When desired, the image is reconstructed through decompression, known as a process that uses the Inverse Discrete Cosine Transform (IDCT).

Run-Length Encoding (RLE): RLE stands for Run Length Encoding. It is a lossless algorithm that only furnishes decent compression ratios in specific types of data.

It is form of data compression in which the same data value occurs in many consecutive data elements (known as *Runs*) are stored as a single data value and count. This is most useful on data that contains many such runs: for example, simple graphic images such as icons, line drawings, and animations. It may be increase the file size because that doesn't have many runs, and is not useful with files. RLE compression can be used in the following file formats:

• TIFF files
• PDF files

Huffman Coding: The Huffman compression algorithm is invented by David Huffman, formerly a professor at MIT. Huffman compression is a lossless compression algorithm that is apotheosis for compressing text or program files. This credibly explains why it is used a lot in compression programs like ZIP or ARJ. Huffman encoding can be further optimized in two different ways:

• Adaptive Huffman code dynamically changes the code words concordant to the

change of probabilities of the symbols.
• Extended Huffman compression can encode groups of symbols rather than single symbols.

3. Proposed methodology

The Discrete Cosine Transform: DCT Attempts to decorrelate the image data after decorrelation each transform coefficient can be encoded without dropping off compression efficiency, the DCT and some of its important properties.

The One-Dimensional DCT: The DCT of a list of n real numbers s(x), where x= 0, 1 … n-1, is the list of length n given by:

$$c(u) = \alpha(u) \sum_{X=0}^{N-1} f(x) \cos\left[\frac{\pi(2x+1)u}{2N}\right]$$

For u= 0, 1, 2 … N-1.

Similarly, the inverse transform is defined as:

$$f(x) = \sum_{X=0}^{N-1} \alpha(u)\, c(u) \cos\left[\frac{\pi(2x+1)u}{2N}\right]$$

Thus, the first transform coefficient is the coefficient is the average value of the sample sequence.

The Two-Dimensional DCT: The Discrete Cosine Transform (DCT) is one of many transforms that takes its input and transforms it into a linear combination of weighted basis functions. These basis functions are commonly the frequency. The 2-D Discrete Cosine Transform is just a one dimensional DCT applied twice, once in the x direction, and again in the y direction. One can imagine the computational complexity of doing so for a large image. Thus, many algorithms, such as the Fast Fourier Transform (FFT), have been created to speed the computation.

The DCT computes the i, jth entry of the DCT of an image.

$$D(i,j) = \frac{1}{\sqrt{2N}} C(i)\, C(j) \sum_{x=0}^{N-1} \sum_{y=0}^{N-1} p(x,y) \cos\left[\frac{(2x+1)in}{2N}\right] \cos\left[\frac{(2y+1)jn}{2N}\right]$$

$$C(u) = \begin{cases} \dfrac{1}{\sqrt{2}} & \text{if } \begin{cases} u = 0 \\ u > 0 \end{cases} \\ 1 \end{cases}$$

N is the size of the block that the DCT is applied on. The equation calculates

one entry (i, jth) of the transformed image from the pixel values of the original image matrix. For the standard 8*8 block that JPEG compression uses, N equals * and x and y range from 0 to 7. Therefore D (I,j) would be as in equation:

$$D(i,j)=\frac{1}{4}C(i)\,C(j)\sum_{x=0}^{n}\sum_{y=0}^{n}p(x,y)\cos\left[\frac{(2x+1)\,i\pi}{16}\right]\cos\left[\frac{(2y+1)\,j\pi}{16}\right]$$

Because the DCT uses cosine functions, the resulting matrix depends on the horizontal and vertical frequencies.

Therefore an image block with a lot of change in has a very random looking resulting matrix of a large value for the first element and zeroes for the other element.

4. Experimental result

To evaluate the performance of the proposed scheme, 2-D DCT is applied on Lena's image (352*352) as a test image. First DCT applied to rows only through compression factor 2, compression factor 4 and compression factor 8, and observe the result. After that, DCT applied to rows*column. The results are then compared with various compression methods. We used Peak Signal-to Noise Ratio (PSNR) and Mean Square Error (MSE) for a compressed image. This ratio is often used as a quality measurement between the original and compressed image.

To compute the PSNR, first calculate the mean-squared error using the following equation:

$$MSE=\frac{1}{mn}\sum_{i=0}^{m-1}\sum_{j=0}^{n-1}\left[I(t,i)-(t,j)\right]^{2}$$

Where x (m, n) and y (m, n) are the two images of the size m*n. In this case x is the original image and y is the compressed image.

$$PSNR(db)=10*\log\left(\frac{255^{2}}{4SE}\right)$$

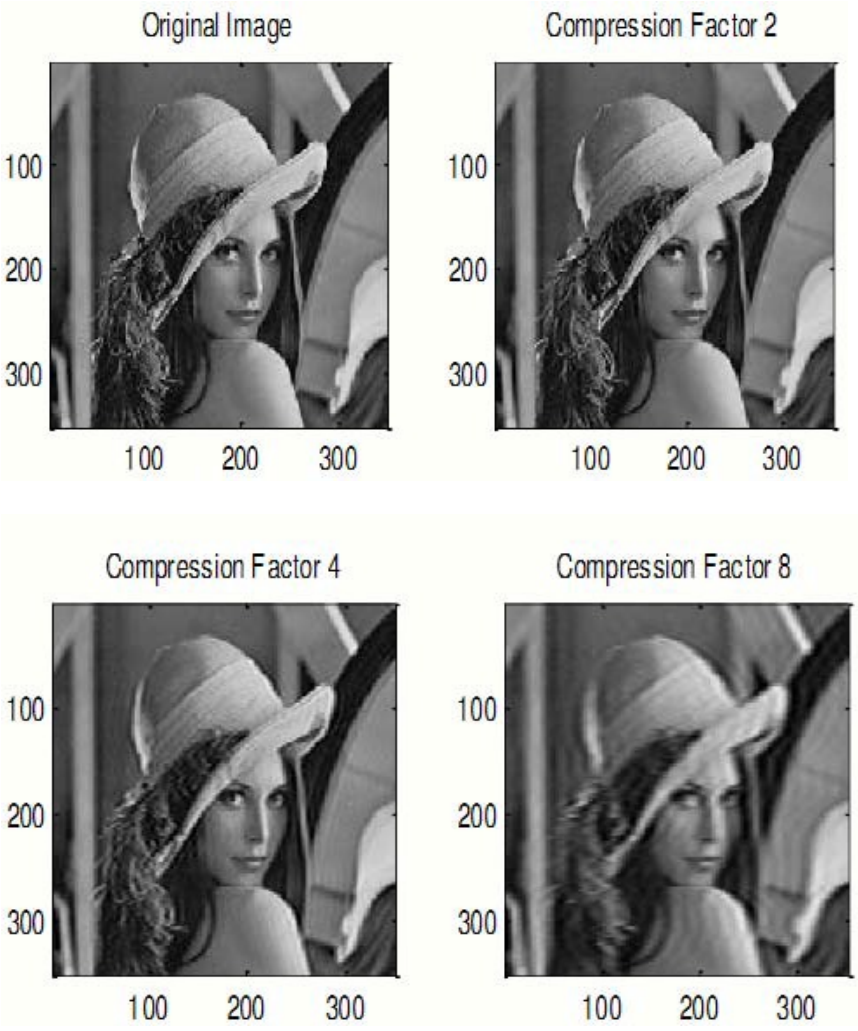
The results are then compared with different compression factors as shown in the following table:

	DCT to rows			DCT to row*column		
	CF2	CF4	CF8	CF2	CF4	CF8
MSE	52.64	45.75	40.52	48.64	43.30	38.97

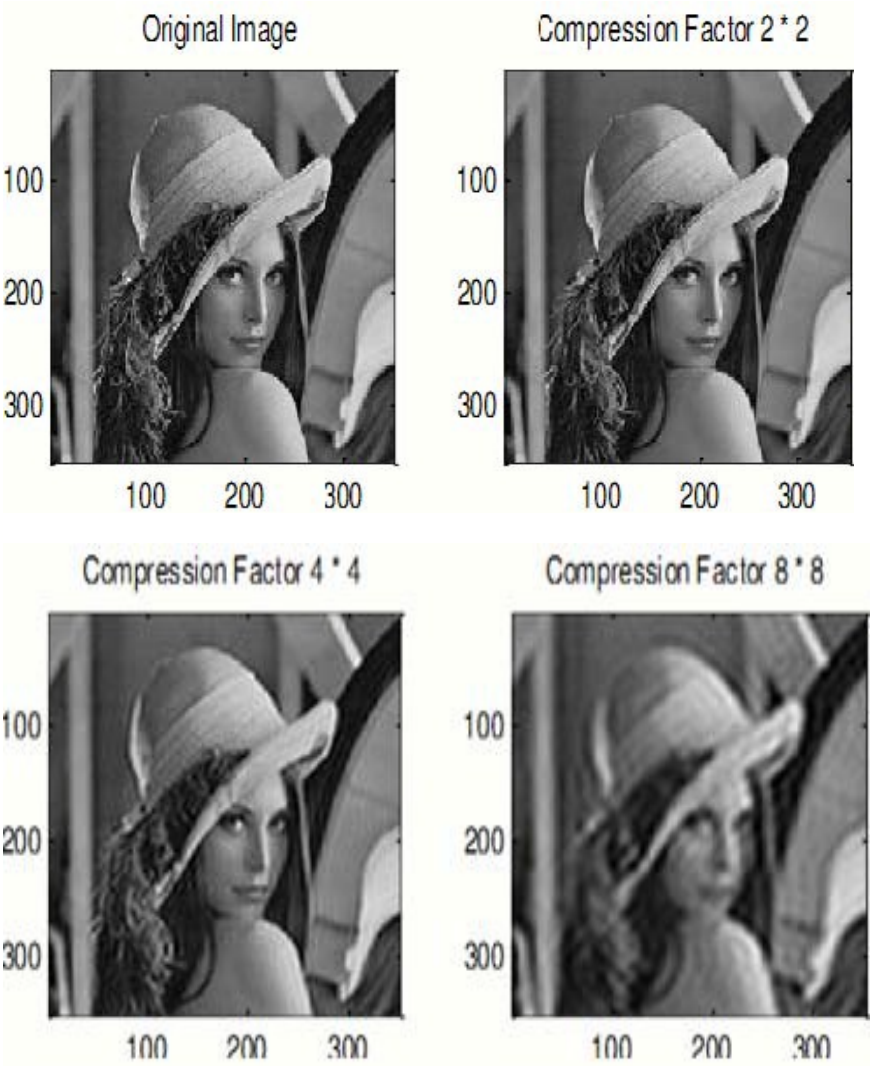
PSNR	0.3538	1.72	5.76	0.8883	3.03	8.24

1) Image of size 352*352:

a) DCT to rows only:



b) DCT to rows*columns:



5. Conclusion

In this paper, there are 256 possible shades of gray in a black and white picture, and a difference of say 10 is hardly obtrusive to the human eye. DCT takes advantage of redundancies of the data by grouping pixels with similar frequencies.

Thus we can also conclude that the difference between original and decompressed image goes on decreasing as there is in increase in image resolution at the same compression ratio.

This image compression schemes for images have been presented based on the 2-D DCT. The anticipating results obtained relevant reconstructed image quality as well as preservation of significant image details, while on the other hand accomplishing high compression rates.

High compression ratio and better image quality accomplished which is better than existing methods. This paper has concentrated on development of efficient and effective algorithm for still image compression. Fast and lossless compression algorithm using 2-D DCT is developed. Results show that reduction in encoding time with little degradation in image quality compare to subsisting method. Compression ratio is also increased, while comparing the proposed method with other methods. Our future work involves improving image quality by increasing PSNR value and lowering MSE value.

REFERENCES

Ahmed, N., T. Natarajan and K.R. Rao, 1974, "Discrete Cosine Transform", IEEE Trans. Computers, 90-93, January.

Chih-chang chen, Oscal T-C. Chen, 2000, "A Low complexity computation scheme of discrete cosine transform and quantization with adaptation to block content", Dept of Electrical Engineering, IEEE.

Chih-chang chen, Oscal T-C. Chen, 2000, "Signal and Media Laboratories", Dept of Electrical Engineering, IEEE.

Das, Swastik and Rashmi Ranjan Sethy, "A Thesis on Image Compression using Discrete Cosine Transform and Discrete Wavelet Transform", Guided By: Prof. R. Baliarsingh, Dept of Computer Science & Engineering, National Institute of Rourkela.

Feing, F. and S. Winograd, 1992, "Fast algorithms for the discrete cosine transform", IEEE Transactions on Signal Processing, vol. 40, no. 9, September.

Kober, V., 2007, "Fast algorithm for the computation of sliding discrete Hartley transform", IEEE Transactions on Signal Processing, vol. 55, Issue 6, June, pp. 2937-2944.

Thota, Nageswara Rao and Srinivasa Kumar Devireddy, 2008, "Image Compression Using Discrete Cosine Transform", *Georgian Electronic Scientific Journal: Computer Science and Telecommunications* |No.3(17).

Yung-Gi Wu, 2002, "Medical Image compression by sampling DCT coefficient", IEEE.

Yan, W., P. Hao, C. Xu, 2006, "Matrix factorization for fast DCT algorithms", IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing, vol. 3.

Wallace, G., 1991, The JPEG still picture compression standard communications of the ACM 34(4): 30-44.
Watson, Andrew B., 1994, NASA Ames Research, “Image Compression Using the Discrete Cosine Transform”, *Mathematica Journal*, 4(1), p. 81-88.

MIJLOACE LINGVISTICE DE VULGARIZARE ÎN TERMINOLOGIA COMERȚULUI ELECTRONIC

Mariana COANCĂ
Universitatea Româno-Americană, Bucureşti

The contextual dependence of the Romanian e-commerce terms is a peculiarity of the e-commerce terminology, because it allows the specialized communication in this field. In this article we analysed several electronic texts which contain e-commerce terms. Furthermore, we noticed that some terms were explained, this aspect being similar to the linguistic means of vulgarisation – VS. The main goal of the vulgarisation means is represented by a deliberate, conscious activity achieved by specialists in order to transmit and explain e-commerce concepts (authors of online articles: Link2eCommerce). This activity is also focused on the non-specialists' needs, so that the non-specialist consumer could become more and more interested in the e-commerce terminology.

Keywords: e-commerce terminology, vulgarisation, electronic texts, meaning dynamics, paraphrases.

1. Introducere

Principalul mediator al terminologiei din comerțul electronic la nivel internațional este engleza americană, care are un mare impact asupra exprimării termenilor de comerț electronic. Aşadar, la nivel global, engleza poate fi considerată lingua franca a mediului de afaceri, în care rolul primordial îl deține comunicarea pentru stabilirea, cultivarea şi dezvoltarea *relațiilor profesionale* (conform comunicatului online de presă Pyramid Grup Legal).

Analiza sintagmatică pe baza textelor şi contextelor termenilor din comerțul electronic are un rol *primordial*. *Termenii* pot avea *libertăți* sau *alte preferințe* contextuale în funcție de domeniu şi de textele electronice. Acestea pot atrage modificări semantice (dinamica sensului), iar raportarea (respectarea) nucleului dur specializat (sau existența unei medii semantice a lui în funcție sau toate contextele) reprezintă un aspect de mare interes în analiza sintagmatică a diverselor terminologii.

Din perspectiva terminologiei descriptive, rolul contextului şi cel al textului este foarte important. Termenii primesc o definiție strictă pentru domeniul din care fac parte doar în nomenclatoare, iar utilizarea chiar şi în comunicarea specializată,

prin combinarea cu *lexicul general* poate duce la *modificări contextuale*, până la *libertăți sintagmatice*, cu consecințe asupra lexicului specializat. Prin urmare, termenii pot ajunge virtual polisemici, iar *contextul* interesează diferit, în funcție de *gradul de specializare a textelor electronice*. Ținând cont de acest aspect, specialiştii menționează că particularitățile termenilor se explică la nivel textual, iar contextualitatea lor trebuie cercetată în discurs (Bidu-Vrănceanu 2007: 147-149).

Rezultă că, cu cât un text prezintă mai multe caracteristici specializate, cu atât va fi mai complex din punct de vedere terminologic, iar aspectele vulgarizate prezintă o *densitate terminologică* (considerată o mare variație terminologică). Un text ştiințific este, în general, caracterizat de o mare *densitate terminologică*, întrucât acesta prezintă un anumit număr de termeni specializați, care tind să se repete cu o anumită frecvență. Aceasta reprezintă o dovadă în plus despre „tehnicitatea" textului.

Din punct de vedere lingvistic, această părere ar putea fi explicată prin faptul că această tipologie textuală înregistrează valori de sinonimie şi de variație terminologică, de obicei semnificative. Pe de altă parte, tipologiile textuale şi diferențele dintre ele pot fi mai bine înțelese, dacă se explică criteriile care se află la baza diviziunii în trei mari tipologii textuale:

1. Ştiințifică: este vorba despre o tipologie textuală centrată pe comunicarea expert-expert (de exemplu: specialist IT- specialist IT), caracterizată de un cuprins plin cu informații şi o mare densitate terminologică;
2. Tehnico-ştiințifică: cu această denumire am vrut să indicăm o comunicare de tipul expert – semiexpert (de exemplu: specialist IT – student la informatică), în care se explică informații, ca şi în cazul conceptelor necunoscute şi complexe.
3. Vulgarizată: avem de-a face cu o comunicare expert – non expert (de exemplu: medic – pacient) în care este posibil să întâlnim o serie întreagă de strategii de simplificare a discursului (parafrazări, explicații etc.) care îmbogățesc textul din punct de vedere terminologic, având în vedere că este adaptat pentru un public care deține puține cunoştințe despre subiectul discutat.

2. Termeni de comerț electronic în reviste online

În cazul comerțului electronic, apar distincții în funcție de *scopul comunicării*, pentru a se stabili un bun canal de comunicare cu internauții sau consumatorii şi cel *informativ*, pentru a informa, a oferi detalii despre produse, pe baza tehnicilor de marketing şi, nu în ultimul rând, folosirea unor strategii de persuasiune, pentru a impulsiona achiziționarea produselor magazinului electronic. La nivelul textului prezintă interes diferențierea în funcție de *gradul specializării*. Această diferențiere include relația dintre *autorul* şi *destinatarul* textului specializat. *Considerăm că, pentru analiza noastră, cel mai potrivit este discursul profesional al comerțului electronic, deoarece acesta prezintă aspecte importante care*

duc la stabilirea particularităților **TCE**, *în cadrul terminologiilor profesionale, precum şi utilitatea şi impactul social al TCE. De asemenea, am luat în considerare şi faptul că nu există material didactic pentru comerțul electronic, întrucât acesta nu este o ştiință, ci un domeniu specializat care are la bază un limbaj profesional interdisciplinar*.

În presa electronică, mai exact în revista **Link2ecommerce**, care conține articole despre *comerțul electronic*, scrise de specialişti, cu intenția de transmitere a cunoştințelor pentru publicul larg, am constatat frecvența *sintagmelor fixe*, cum ar fi: COMERȚ ELECTRONIC, MAGAZIN ONLINE, atât în titlurile articolelor, cât şi în conținutul acestora. Specialiştii dintr-un anumit domeniu pot să acționeze ca emițători în oricare act de comunicare, iar publicul, în general, devine receptorul care primeşte pasiv comunicările specializate când se inițiază într-un domeniu (Cabré 1999: 45-47).

Am selectat din aceste articole **termeni de comerț electronic**, ținând cont de criteriul frecvenței şi am constat frecvența foarte ridicată a termenilor COMERȚ ELECTRONIC şi MAGAZIN ONLINE sau MAGAZIN VIRTUAL/ELECTRONIC. În ceea ce priveşte accesul nespecialiştilor la aceşti termeni, am remarcat că *modul de formare a acestor termeni este transparent şi contribuie la accesul din comerț electronic***,** după cum urmează:

> a. **Creşte încrederea românilor in comerțul electronic odată cu înmulțirea numărului de magazine online?** (Liviu Taloi, **Link2eCommerce**)
>
> *Da, dar nu aşa cum ar trebui să crească pentru ca piața de comerț electronic să se dezvolte într-un ritm normal. Deşi pare paradoxal, încrederea românilor în comerțul electronic nu a crescut în acelaşi ritm în care a crescut gradul de accesibilitate a clienților la serviciile oferite de magazinele online. Din cauza serviciilor nu tocmai bune oferite de majoritatea magazinelor online şi din cauza lipsei unei comunicări la nivel de industrie gradul de încredere în comerțul electronic este încă scăzut.*

Remarcăm, de asemenea, la nivelul textelor următoare, perifraze – sintagme în termeni parțial uzuali şi perifraze în termeni uzuali: *Comanda unei cărți şi carte online, plata online*, în textul b, c.

> b. **Comerțul online românesc sau „începutul începutului". Cum „arată" magazinele româneşti?** (Claudiu Gămulescu, **Link2eCommerce**)
>
> *Dacă migrăm pe domenii, observăm ca* ***magazinele*** *care tind să arate frumos sunt cele care se adresează direct vizualului sau sunt făcute de oameni cu o experiență mai îndelungată în tehnologie: flori, cadouri, foto, software, jocuri, IT, electronice. În numărul total de* ***magazine*** *de acelaşi fel,*

ponderea celor care „arată bine” pe aceste produse este de peste 35%, ceea ce denotă o preocupare mai mare a deținătorilor.

*De asemenea, după dialoguri particulare cu destul de mulți posesori de **magazine** din aceste zone, există o tendință generală de **rebranding a magazinelor** care au început să „mişte”. Însă e periculoasă această abordare – întâi să vândă şi apoi să investească bani în el, care reprezintă clar o prelungire în www a modului mioritic de a face afaceri.*

c. **Magazinele de cărți** (Claudiu Gămulescu, **Link2eCommerce**)

*Unul din segmentele cele mai dinamice la nivel mondial este **comerțul electronic** cu carte. Şi in România se observă această tendință, identificând pe **piață** un număr de 45 de **magazine** care se ocupă cu comerțul de carte. Valorile sunt mai mici ca în sectorul IT, însă mult mai dinamice. **Comanda unei carți** este un lucru mai facil si nu sperie atat de mult **utilizatorul de Internet** din cauza valorii **comenzii**, adeseori aceasta fiind până în limita sumei de 50 RON. Posibilitățile de **plata online** încă nu sunt fructificate bine de aceste **magazine** şi majoritatea preferă plata ramburs la livrarea cu Posta Romana (90%). Aceasta şi din cauză că mulți din jucători sunt chiar editurile care sunt mai comode. Din aceeaşi cauză de lipsa de interes şi poate şi de know-how, puține dintre **magazinele de carte online** ştiu să se exprime şi să comunice cu **utilizatorul**. Sunt privite ca şi „apendice” la afacerea reală. Cei câțiva întreprinzători care au vazut o afacere în sine în **comerțul electronic** cu carte acționează profesionist şi, probabil, îşi vor consolida pozițiile în următorii ani. Şi această **piață** are un potențial uriaş pe care, spre uimirea mea, nimeni nu se aventurează să îl exploateze. Vorbesc aici de aducerea în **magazinele online** din România a cărților de afară.”*

d. **Comerțul electronic într-o privire...** (Madălin Matica, **Link2eCommerce**)

***Comerțul electronic** va răsplăti jucătorii de care s-a îndrăgostit şi care îl iubesc cu pasiune. Pentru ca el nu este o metoda de plată ci este marketing. 100 de ani de marketing au murit şi în locul lor am rămas cu libertatea de a fi liberi şi de a inventa noile căi. Masele au murit, mass marketingul a murit, mass advertisingul a murit si am rămas cu grupări, colectivități şi nişe. Si tocmai din aceasta cauză, **comerțul electronic** este marcat cu însemnele invingătorilor: el este permission marketing, el se adresează indivizilor nu maselor colective, el foloseşte **reclama personalizată**, el este... personal.*

e. Text din articolul **Vremea boutique-urilor a apus... ne deschidem tarabă virtuală?** (Madălin Matica, **Link2eCommerce**)

*Adevăr absolut: Lansarea unui **magazin online** este mai puțin costisitoare decât a unui magazin din viața reală, doar dacă luați în calcul chiriile plătite pentru un spațiu cu vad comercial. Dar costurile voastre se vor traduce, în prima fază în timp. Este bine să pritociți bine ideea înainte de a înființa **magazinul electronic** în sine. Dezvoltați un plan de „bătaie" (business plan), căutați-vă nișa, hotărâți ce **produse** veți vinde, studiați concurența, studiați marjele de profit, analizați riscurile. Fără aceste minime elemente, nu trebuie să porniți la drum. Nu vă lăsați purtați de val, de succesul **magazinelor online mari**, nu porniți de la ideea că afacerea voastră va fi mai bună şi veți ajunge locul 1, nu credeți în îndemnurile mai mult decât încurajatoare pe care le citiți în presă. Un **magazin online** nu este un tun pe care-l dați, nu este o modalitate de a câştiga bani cu investiții minime şi efort puțin. Chiar dacă la început, costurile aferente lansării unui **magazin online** sunt mici, veți vedea că investițiile următoare nu sunt deloc de neglijat. Gândiți-vă întotdeauna că pentru a găsi aurul, trebuie să săpați după el!*

3. Parafraza

Am constatat că ***parafraza*** este procedeul cel mai frecvent de explicare a sensului specializat în textele româneşti care difuzează termeni specializați din comerțul electronic. Cu toate acestea, apar unele diferențe în funcție de tipul de text, de autorul lui şi de domeniu, iar destinatarul nu are o importanță mare asupra tipului de *parafrază* (Bidu-Vrănceanu 2007: 167-168). În revista electronică **Link2ecommerce** se disting:

- parafrazele scurte care dau o explicație succintă a termenilor de comerț electronic, având în vedere că textul are un grad de specializare mediu

COMERCIANT explicat între paranteze MAGAZIN VIRTUAL

*Înainte de a cumpăra un produs sau serviciu de pe un site web, utilizatorii ar trebui să verifice dacă pot avea încredere în **comerciantul (magazinul virtual)** respectiv.* – articol **Sfaturi pentru cumpărături sigure pe Internet.**

- asemănarea parafrazei cu traducerea are în vedere înlocuirea termenului incomprehensibil MAIN PAGE cu o sintagma uzuală PRIMA PAGINĂ, ca subtitlu în cadrul unui articol: PRIMA PAGINĂ/MAIN PAGE. Alte exemple cu explicitări de tip perifrastic sunt formulate accesibil în Link2eCommerce şi în articolele de pe blogul Epayment:

REGULA LIABILITY SHIFT (TRANSFER DE RESPONSABILITATE)

...cu toate că plângerile erau câştigate în proporţie de 99% de către băncile româneşti, folosindu-se de regula ***liability shift (transfer de responsabilitate)*** *promovată tot de Visa si MasterCard.*

BULK (MESAJELE ÎN MASĂ)

Deşi toată lumea ştie că se trimit mesaje de tip spam pentru că este o metodă eficientă de promovare, totuşi legea română nu prevede nimic referitor la trimiterea ***mesajelor în masă (bulk)****.*

FEEDBACK (INTERACŢIUNEA CU VIZITATORII)

Până acum principala formă de comunicare între comercianţi şi clienţii lor era prin intermediul publicităţii. Dar această comunicare nu oferea o oportunitate de interacţiune între cele două părţi sau ***feedback****.*

- unele modalităţi de explicare a termenilor noi, care provin din engleză sunt complexe, apar ca explicitări de tip perifrastic, formulate accesibil.

Prezentăm câteva exemple din articolul **Clicks & Morter în comerţul electronic românesc** (author Lucian Despoiu, **Link2eCommerce**):

- CROSS-SELLING (la cumpărarea unui produs, se poate sugera unul complementar)
- UP-SELLING (la cumpărarea unui produs, clientul poate fi tentat cu un upgrade la un preţ atractiv, generând o vânzare mai mare).
- SERVICII ONLINE PLĂTITE (de exemplu, o firmă care vinde domenii online) din articolul **Informarea şi comerţul electronic** (author Bogdan Manolea, **Link2eCommerce**).
- PRINCIPIUL OPT-IN „Cel mai important principiu care se regăseşte în toată legislaţia românească este că nu pot sa fie trimise mesaje comerciale prin e-mail dacă ele nu au fost solicitate" (author Bogdan Manolea, **Link2eCommerce**)

4. Concluzii

- *contextul* reprezintă modalitatea fundamentală de identificare a sensului specializat al termenului MAGAZIN (MAGAZIN ELECTRONIC) în paragraful al doilea şi al treilea, PIAŢĂ (PIAŢĂ ELECTRONICĂ) în paragraful al treilea, COMANDĂ (COMANDA ELECTRONICĂ) în paragraful al treilea, PRODUS în ultimul paragraf. Determinarea sensului specializat este de interes atât pentru

terminologia specialistului, cât şi a nespecialistului. Dependența contextuală a termenilor din comerțul electronic este o caracteristică a acestui domeniu, care înlesneşte comunicarea specializată din acest domeniu

- *flexibilitatea determinanților* din cadrul sintagmelor, care sunt substituibili în contextele înregistrate. Aşadar, întâlnim în sintagme acelaşi substantiv cu determinantul ELECTRONIC sau ONLINE: MAGAZIN ELECTRONIC, MAGAZIN ONLINE. Autorii articolelor din revista electronică **Link2eCommerce** preferă să folosească atât determinantul ELECTRONIC, cât şi determinantul ONLINE care provine din engleză, pentru că vor să evite repetarea *termenului sintagmă* şi să dea mai multă culoare articolului, prin utilizarea determinantului englez.

- *putem apropia textele electronice analizate, în care sunt explicați termeni din comerțul electronic de VS - vulgarizare, prin obiectivul reprezentat de o acțiune deliberată, conştientă, de difuzare şi explicare a conceptelor din comerțul electronic, acțiune care este întreprinsă de specialişti şi este direcționată către nespecialişti sau profani. Acest aspect este foarte important deoarece reprezintă o particularitate a* **TCE** *prin faptul că este interesat şi consumatorul nespecialist.* Vulgarizatorul şi receptorul pot avea competențe şi interese diferite pentru realizarea comunicării profesionale specialist/nespecialist şi prezintă o importanță majoră în stabilirea canalului de comunicare cu ajutorul internetului – *reviste electronice care tratează aspecte de comerț electronic*.

- *mijloacele lingvistice* prin care se face aproprierea de *vulgarizare* sunt variate şi se bazează pe interdependența dintre *paradigmatic* şi *sintagmatic* în analiza lexico-semantică. De altfel, în VS, cele mai importante mijloace lingvistice de explicitare a termenilor ştiințifici, ținând cont de interdependența dintre *paradigmatic* şi *sintagmatic* sunt: parafraza, procedeele lexico-semantice (sinonimia şi antonimia) şi metaforizarea. *În această lucrare* caracteristicile parafrazelor sunt redate prin exemple din **Link2eCommerce**, **blogul Epayment**. Astfel, am identificat *parafrazele scurte*, explicate între paranteze şi *parafraze ample*, iar unele titluri ale articolelor electronice au *caracter de parafrază*, prin utilizarea unor elemente uzuale, transparente, care permit accesul nespecialiştilor la sensul specializat.

SURSE ELECTRONICE

Blogul E-payment, Link2eCommerce, http://www.comunicatedepresa.ro/pyramid-grup-legal/comunicate/

BIBLIOGRAFIE

Bertaccini, Franco, 2008, „Il prestito interlinguistico nella formazione dei lessici specialistici", in "Le lingue d'Europa patriminio comune dei cittadini europei", Accademia della Crusca, Commissione Europea, Direzione

Generale dell'interpretazione, Atti del Convegno, 3-4 luglio 2000, a cura di Cecilia Robustelli e Marco Benedetti. Pubblicazione Firenze-Bruxelles.
Bessé (de), Bruno, 1991, "Le contexte terminographique!", în "Meta", XXXVI, 1.
Bidu-Vrănceanu, Angela, 2007, *Lexicul specializat în mişcare. De la dicționare la texte*, Editura Universității din Bucureşti.
Bidu-Vrănceanu, Angela, Alice Toma, Roxana Ciolăneanu, Elena Muşeanu, 2009, „Terminologia economică internațională – probleme ale comunicării plurilingve", comunicare la Zilele Realiter, 2009, <http:// www. realiter. net/ spip.php?Article1762>.
Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), 2010, *Terminologie şi terminologii*, Editura Universității din Bucureşti.
Cabré, Maria Teresa, 1995, "On diversity and terminology", în *Terminology 2*, pag. 1-16.
Cabré, Maria Teresa, 1999, *Terminology: Theory, Methods and Applications*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Cabré, Maria Teresa, 2000, "Terminologie et linguistique: la théorie des portes". *Terminologies nouvelles*, nº 21, p. 10-15.
Dinu, Vasile, 2007, „*Comerțul electronic – o nouă oportunitate de creştere a competitivității*", revista online Amfiteatru economic, nr. 21 din februarie, Bucureşti, Academia de Studii Economice.

TERMINOLOGIA DIN COMERȚUL ELECTRONIC CA TERMINOLOGIE PROFESIONALĂ

Mariana COANCĂ
Universitatea Româno-Americană, Bucureşti

The e-commerce terminology is a professional terminology, established by the interested in making use of this new type of commerce – electronic commerce. On the one hand, the commerce over the internet requires a specialization in this technical field; on the other hand the terminology specific to this field involves the consumers represented by a heterogeneous public. For this reason, there is a tight collaboration between various specialists to motivate future consumers and enhance the flow of e-commerce terms. The role of fixed syntagms is relevant and emphasize the professional aspect of the e-commerce terminology.

Keywords: terminology, e-commerce, concept, professional terminology, fixed syntagms.

1. Conceptul de comerț electronic

Definirea interconceptuală este necesară în cazul termenilor COMERȚ şi COMERȚ ELECTRONIC pentru a vedea dacă se impune aceeaşi caracteristică a relațiilor conceptual-semantice din *domeniul economic*.

COMERȚ apare în textele ştiinţifice ca „activitate care constă în cumpărarea de bunuri, servicii sau valori pentru a le revinde (transformate sau netransformate), pentru a le închiria sau pentru a ceda folosinţa sau avantajele lor, în schimbul unui preț. Persoana care exercită această activitate. Calitatea de comerciant, în prezent legată de înscrierea agentului în registrul comerțului”.

Definițiile din D. Ec. şi DEX prezintă COMERȚUL ca „ramură a economiei naționale, care se ocupă de «circulația mărfurilor» sau de «schimbul de produse sub formă de vânzare-cumpărare»”. Constatăm că aceste definiții sunt accesibile nespecialiştilor interesați de unele aspecte ale activității de comerciant, atât din prisma vânzării de produse, cât şi din prisma cumpărării; astfel, sensul poate fi accesat şi asimilat de un locutor nespecialist, cu toate că nu sunt prezentate şi alte informații de ordin contractual, de livrare etc.

Unitatea terminologică COMERȚ ELECTRONIC s-a dovedit a fi relativ greu de definit, iar conceptul de **comerț electronic** a fost mult timp dezbătut de specialişti. Aceştia au întâmpinat dificultăți în încercarea de a descrie şi cuprinde conceptul într-o definiție clară şi pertinentă. Unele definiții sunt incomplete şi se

referă la câteva aspecte ale comerţului electronic, iar altele sunt prea generale. Astfel, acestea nu reuşesc să redea sensul exact şi precis circumscris al termenului **comerţ electronic**. Având în vedere amploarea Internetului, natura şi aria de cuprindere a marketingului, specialiştii au dat noi definiţii pentru **comerţul electronic**, care cuprind conceptele cheie subordonate acestuia: *cercetare de marketing, tehnologie de informare şi comunicare*, *tranzacţii comerciale online sau offline*.

Comerţul electronic este procesul de cumpărare, vânzare sau schimb de produse, servicii sau informaţii prin intermediul reţelelor de calculatoare. În general, comerţul electronic este definit de specialişti ca ansamblul de tehnologii de informare şi comunicare, utilizate în cercetarea de piaţă, achiziţionarea de informaţii şi derularea tranzacţiilor comerciale.

Conform Wikipedia, **comerţul electronic** (*electronic commerce* sau *e-commerce*) este demersul de cumpărare sau vânzare prin intermediul transmiterii de date la distanţă, demers specific politicii expansive a marketingului companiilor comerciale. În anii 1990 compania IBM, printr-o campanie publicitară corespunzătoare, a făcut popular şi termenul echivalent – *electronic business*. Un termen înrudit este *e-trade*, care se referă la tranzacţiile bursiere electronice.

Conform Organizaţiei Economice de Cooperare şi Dezvoltare (OECD), **comerţul electronic** reprezintă desfăşurarea unei afaceri prin intermediul reţelei Internet, vânzarea de bunuri şi servicii având loc offline sau online.

Potrivit Web Internet Archive, primul magazin virtual din România a fost lansat de către PC Net în 1997, care comercializa CD-uri cu muzică. Primul magazin virtual care introduce conceptul de coş de cumpărături este eShop.ro, urmat de Romanian Music Online, AllOnline.ro. **Comerţul electronic** a evoluat semnificativ şi în ţara noastră, pe măsură ce Internetul a luat amploare, având un mare impact asupra consumatorilor. Astfel, ei au început să consulte cataloagele electronice de pe Web, pentru efectuarea unor cumpărături în reţea, plătind prin intermediul cărţilor de credit. Tranzacţiile comerciale se desfăşoară în conformitate cu următoarele etape (http:// www. business-online. ro/Versiunea Romana/ Discutii 4.html):

a. cercetarea de marketing: informarea comercială referitoare la tranzacţie,
b. încheierea contractului comercial,
c. vânzarea produsului,
d. plata produsului.

Datorită caracterului internaţional al comerţului electronic, putem spune că terminologia din comerţul electronic este standardizată parţial şi este necesară îndeplinirea unor criterii care să asigure utilizarea termenilor standardizaţi din comerţul electronic: paralelismul cu engleza, motivaţia, concizia.

2. Studiu onomasiologic

În cele ce urmează, prezentăm aspectele cheie ale studiului onomasiologic (întreprins în două lucrări de Humbley et J. Jacqueline, 2003: 145-147, respectiv Humbley 2009: http://realiter.net/spip.php?article1847) în care este caracterizată terminologia comerțului electronic din franceză. În a doua lucrare, autorul ține să precizeze că noua tehnologie comercială a luat naștere în Statele Unite, iar formarea vocabularului comerțului electronic s-a desfășurat mai întâi în engleză, proces pe care Rondeau îl numește *neonimie de origine* sau *neonimie de creare* (Rondeau 1984: 124-128). Astfel, cele două domenii care s-au unit și au creat *lexicul comerțului electronic* sunt noile *tehnologii electronice de comunicare*, *de informare* și *comerțul clasic*. Pornind de la definiție, vocabularul acestei noi tehnologii derivă de la aceste două domenii. Autorul mai menționează că vocabularul *domeniului de intermediere* apare la sfârșitul anilor '60, cel al *plăților electronice* în anii '80 și cel al *comerțului electronic* la mijlocul anilor '90 (http://www.realiter.net/spip.php?article1850).

Adoptând demersul onomasiologic care pleacă de la noțiunile domeniului, Humbley menționează că există o paradigmă dominantă pentru *lexicul specific comerțului electronic (acesta este compus din termeni binominali)*. Astfel, pe lângă termenii de bază care aparțin comerțului clasic, rolul cel mai important îl deține *determinantul* care face referire la noile tehnologii de informare și comunicare: prefixul **e-**: e-BUSINESS, e-CASH, e-LOCATION, e-MARKETPLACE, e-MERCHANT, e-PAYMENT, e-PLATFORM, e-SIGNATURE, e-STORE, e-TAILING, e-TICKET, e-TRANSACTION, e-WALLET. Marea majoritate a formelor compuse au în componență și prefixul **cyber-** (CYBERBOOKSTORE, CYBERCLIENT etc.), sintagme care trimit în mod direct la Internet (Internet, web, online etc.), în mod indirect (*virtual*) sau prin metonimie: *digital* (DIGITAL CERTIFICATE, DIGITAL CLIENT). Structura lexicală dominantă este *determinant* (elementul care aparține noilor tehnologii) + *determinat* (*comerț clasic*): E-CLIENT, ONLINE RETAILING (http://www.realiter.net/spip.php?article1850).

Abordarea onomasiologică accentuează și faptul că sunt forme de exprimare care nu corespund structurii de mai sus, acestea făcând parte din vocabularul plăților electronice care include: mecanismele (ELECTRONIC PAYMENT SYSTEM), elementele sistemului pentru efectuarea plăților (SMART CARD). Aceste sisteme presupun noi posibilități de identificare (ENTITY IDENTIFICATION) și de transfer (ELECTRONIC SIGNATURE). Ultimul exemplu l-a determinat pe Humbley să afirme că paradigma dominantă este în realitate și mai veche și la faptul că aceasta provine de la sistemele de securizare, deoarece mulți termeni ai domeniilor componente fac parte din alte două subdomenii: *intermedierea* și *crearea siturilor web*: OPEN INTERNET BANNER, COMMON E-PLATFORM, INTERNET APPLICATION, INTERNET INFRASTRUCTURE, POP-UP PAGE,

PORTAL, PRIVATE COMMUNICATIONS NETWORK, SCREENING DEVICE) (http://www.realiter.net/spip.php?article1850).

Noile *tehnologii de informare şi comunicare* şi-au pus amprenta asupra formelor de **comerţ electronic**, deoarece metodele electronice de comunicare pun în contact clientul şi furnizorul. Logistica acestei puneri în contact este exprimată de o altă paradigmă care figurează în *lexicul comerţului electronic,* cu următoarele forme de intrare (http://www.realiter.net/spip.php?article1850):
BUSINESS-TO-ADMINISTRATION, BUSINESS-TO-BUSINESS SEGMENT, BUSINESS-TO-BUSINESS CUSTOMER, BUSINESS-TO-BUSINESS-TO-BUSINESS, CONSUMER-TO-BUSINESS SEGMENT, CONSUMER-TO-CONSUMER SEGMENT, PEOPLE-TO-PEOPLE COMMERCE

Un aspect relevant al studiului este folosirea termenului *retronym*, care a fost inventat de jurnalistul american Frank Mankiewicz. Îl întâlnim atât în franceză, cât şi în engleză la informaticienii care se interesează de evoluția specializării lor şi de denumirile acestora. Prin urmare, în studiul său, Humbley încearcă să denumească *comerţul clasic* şi practicile acestuia în raport cu *comerţul electronic*. El constată că paradigma centrală, deja identificată, se bazează şi pe *comerţul clasic*: termenului VIRTUAL STORE sau ONLINE SALE îi corespunde BRICKS AND MORTAR STORE, respectiv BRICKS AND MORTAR SALE. Acest procedeu de metonimie prin engleză (*bricks and mortar*) accentuează caracterul clar, precis al *comerţului clasic*, prin raportare la dimensiunea imaterială şi virtuală a *comerţului electronic*. Prin *retronimie*, metoda de repartizare a vocabularului pe straturile domeniilor componente, permite vizualizarea reactivării vocabularului deja stabilit, actualizat de aplicațiile şi tehnologiile noi (http://www. realiter. net/ spip.php?article1850).

Pentru constituirea vocabularului comerțului electronic în franceză, s-a constatat că paradigmele sunt constituite în franceză în aceeaşi manieră ca în engleză, dar ordinea elementelor respectă topica limbii franceze. Transpunerea în franceză se face astfel:

- sintagme care conțin determinat + determinant (COMMERCE ELECTRONIQUE)

- elemente de compunere savantă (CYBERCLIENT)

Pentru *lexicul de bază al comerţului electronic*, s-a remarcat o transpunere completă. De asemenea, în cazul *plăților electronice* şi a *măsurilor de securizare* care asigură fiabilitatea, franceza a avut un dublu avantaj: o comisie pentru stabilirea terminologiei şi a sectorului dinamic de activități atât în sistemul public, cât şi în cel privat. În Franța, Comisia de terminologie economică şi financiară a lansat în 1993 termenul *vidéoachat* (video achiziția), anticipând astfel paradigma care va fi utilizată în **comerţul electronic**. Mai târziu, în 1999, s-a introdus unitatea terminologică PORTOFELUL ELECTRONIC, asigurându-se astfel o mai bună difuzare a *terminologiei comerţului electronic* în limba franceză (http://www.realiter.net/ spip. php?article1850).

3. Studiu sincronic

Pentru terminologia comerţului electronic din română, ne propunem un studiu sincronic, conform unei grile de analiză (Bidu-Vrănceanu, 2010 şi Bidu-Vrănceanu, 2005: 283-284), începând de la corpusul Realiter, care este interesat de domenii interdisciplinare noi, dar completarea şi confruntarea acestuia a condus la o manieră determinată de alcătuire a unui corpus de texte electronice, din care am selectat termenii supuşi analizei, ţinând cont de *frecvenţa* şi *reprezentativitatea unor termeni în texte electronice de o specializare medie.* Frecvenţa *mai mare* a unor termeni de comerţ electronic, precum numele de domeniu COMERŢ ELECTRONIC sau MAGAZIN ELECTRONIC, PLATĂ ELECTRONICĂ ne arată că *terminologia comerţului electronic* este foarte importantă pentru specialişti, sub aspectul său *profesional*, dar şi pentru consumatori sub aspectul *utilitar* (prin vânzarea-cumpărarea de produse de pe Internet).

Este evident că produsele terminografice, ca rezultate ale activităţii terminologice, nu sunt în atenţia unei singure discipline (predare, cunoştinţe de specialitate), astfel încât domeniul rezultat este mai deschis, mai aprofundat la nivel conceptual şi terminologic decât domeniul disciplinei la care se face referire. În acest sens, terminologia îşi manifestă interesul de a opera în cadrul mai larg al domeniului. Clasificarea conceptelor/ termenilor, delimitarea domeniului şi a subdomeniului se află de mult timp în centrul preocupărilor terminologice.

Putem spune că *terminologia comerţului electronic* funcţionează în cadrul unei activităţii de accesare a siturilor comerciale, iar pentru a delimita cunoştinţele în domenii, trebuie să se facă repartiţia specializării pe sectoare. Mulţi termeni intervin în comunicarea dintre nespecialişti, dar acest lucru nu înseamnă că toţi cunosc cu precizie conţinutul lor noţional. Cu cât numărul cititorilor care au acces la un domeniu şi la lexicul acestuia este mai mare, cu atât acest domeniu este perceput ca fiind mai transparent, mai puţin specializat. În cazul comerţului electronic, numărul celor care cunosc noţiuni specifice terminologiei aferente acestui domeniu, depinde în totalitate de cunoştinţele acestora de accesare a internetului şi de cunoaşterea conceptului de magazin electronic.

Impunerea *limbii engleze* în acest domeniu se datorează celei mai moderne şi rapide tehnici de comunicare – Internetul. Încă din 2004 activitatea de *achiziţionare a produselor pe Internet* a început să aibă impact social şi în ţara noastră. Ţinând cont de faptul că noul *tip de comerţ – comerţul electronic*, este pe un trend ascendent în ţara noastră, putem spune că amploarea acestui domeniu la nivel internaţional justifică prezenţa *împrumuturilor necesare din engleză* (vezi şi Stoichiţoiu-Ichim, 2006), iar specificul terminologic al domeniului **comerţ electronic** poate fi susţinut şi prin analiza *modalităţilor de exprimare lingvistică*. Astfel, *sintagmele fixe* au un rol foarte important în exprimarea terminologiei comerţului electronic din română:

a. Sintagme terminologice cu *centru* identic

COMERȚ

COMERȚ ELECTRONIC TIP CONSUMATOR-AFACERE
COMERȚ ELECTRONIC TIP CONSUMATOR-CONSUMATOR
COMERȚ ELECTRONIC TIP AFACERE-ANGAJAȚI
COMERȚ ELECTRONIC PE TELEFONUL MOBIL
COMERȚ ELECTRONIC TIP INSTITUȚIE GUVERNAMENTALĂ-CONSUMATORI
COMERȚ ELECTRONIC TIP CONSUMATOR-ADMINISTRAȚIE
COMERȚ ELECTRONIC TIP AFACERE-ADMINISTRAȚIE

SISTEM

SISTEM DE APROVIZIONARE OPTIMĂ
SISTEM DE CONTROL AUTOMAT AL STOCURILOR
SISTEM DE PLATĂ SECURIZAT
SISTEM INGORMATIC FIABIL
SISTEMUL EBPP (expedierea şi plata electronică a facturilor)

REȚEA

REȚEA CU VALOARE ADĂUGATĂ
REȚEA DE COMUNICARE PRIVATĂ
REȚEA DESCHISĂ PE INTERNET
REȚEA EXCLUSIVĂ
REȚEA WEB DE INFORMARE ÎN AFACERI

PRODUS

PRODUS ELECTRONIC
PRODUS ORIZONTAL
PRODUS VALIDAT
PRODUS VERTICAL

b. Sintagme terminologice cu *determinant* identic

ELECTRONIC/ ELECTRONICĂ/ ELECTRONICE/ ELECTRONICI

ACHIZIȚIE ELECTRONICĂ
APROVIZIONARE ELECTRONICĂ

AFACERI ELECTRONICE
BANCNOTĂ ELECTRONICĂ
BANI ELECTRONICI
CEC ELECTRONIC
CATALOG ELECTRONIC
COMANDĂ ELECTRONICĂ
COMERȚ ELECTRONIC
DEBITARE ELECTRONICĂ
EXPEDIERE ELECTRONICĂ
FACTURARE ELECTRONICĂ
IDENTIFICARE ELECTRONICĂ
LICITAȚIE ELECTRONICĂ

ONLINE

ACHIZIȚIONARE ONLINE
AFACERE ONLINE
AUTORIZARE ONLINE
BANI ONLINE
CARD DE PLATĂ ONLINE
CATALOG ONLINE
CLIENT ONLINE
COMERȚ ONLINE
CONSUM ONLINE
CUMPĂRĂTOR ONLINE
FACTURARE ONLINE

VIRTUAL

AFACERI VIRTUALE
CENTRU COMERCIAL VIRTUAL
CLIENT VIRTUAL
COMERCIANT VIRTUAL
COMERȚ VIRTUAL
LIBRĂRIE VIRTUALĂ
LICITAȚIE VIRTUALĂ
MAGAZIN VIRTUAL
PIAȚĂ VIRTUALĂ
PORTMONEU VIRTUAL
SUPERMAGAZIN VIRTUAL
TRANZACȚIE VIRTUALĂ
VÂNZĂTOR VIRTUAL

Sintagmele terminologice cu centru identic şi **sintagmele terminologice cu determinant identic** sunt *traduceri* sau *calchieri* ale structurilor din limba engleză şi respectă topica limbii române:

engl. ONLINE CATALOGUE	ro. CATALOG ONLINE
engl. ONLINE CONSUMER	ro. CONSUMATOR ONLINE
engl. ELECTRONIC COMMERCE	ro. COMERȚ ELECTRONIC
engl. COST PER CLICK	ro. COST PE CLIC
engl. COST PER ORDER	ro. COST PE COMANDĂ
engl. ADD BUTTON	ro. BUTONUL ADAUGĂ
engl. PRIVATE KEY	ro. CHEIE PRIVATĂ
engl. E-MERCHANT	ro. COMERCIANT WEB
engl. VIRTUAL MARKET	ro. PIAȚĂ VIRTUALĂ
engl. TRUSTED PRODUCT	ro. PRODUS VALIDAT

4. Concluzii

TCE reprezintă un *lexic profesional*, elaborat de specialiştii din domeniu (Cabré, 1996: 15-34), dar vizează un public mai larg, eterogen, iniţiat diferit în probleme de informatică. Unii consumatori românii au noţiuni economice, informatice, respectiv Internet, dar mulţi sunt reticenţi în a achiziţiona produse de pe Internet. Mai exact, o anumită categorie de români, în special cei care sunt familiarizaţi cu domeniul Internet, cu metodele de accesare a siturilor magazinelor on-line, pot comanda produse şi efectua plăţi electronice.

Precizăm că *limbajul din comerţul electronic* nu este unul *ştiinţific*, ci unul *profesional* cu mare impact social, acest aspect fiind confirmat de prezenţa comerţului electronic şi pe reţelele de socializare (*social e-commerce – comerţ electronic pe reţele de socializare*). Exprimarea terminologiei comerţului electronic prin sintagme cu centru identic şi cu determinant identic justifică colaborarea dintre diverşi specialişti în economie, marketing, informatică pentru dezvoltarea permanentă a acesteia.

Aşadar, *terminologia comerţului electronic* este o terminologie interdisciplinară, are domeniul de apartenenţă Internet iar subdomeniile *comerţului electronic* sunt în relaţie de interdependenţă: *tranzacţii comerciale, marketing, securizare, criptografie, comunicaţii, produse şi servicii pentru persoane fizice şi întreprinderi, protecţia consumatorului, tehnologia informaţiei.*

SURSE

http://www.business-online.ro/VersiuneaRomana/Discutii4.html

Lexic Panlatin de Comerţ Electronic (Realiter) : http:// www. btb. gc. ca/ btb. php? lang=eng&cont=r_408

Web Internet Archive

Wikipedia

BIBLIOGRAFIE

Bidu-Vrănceanu, Angela, 2005, ,,Structură şi funcţionare a lexicului specializat – termeni politici" – în vol. *Limba română – structură şi funcţionare,* coord. Gabriela Pană Dindelegan, p. 283-284, Editura Universităţii din Bucureşti.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), 2010, *Terminologie şi terminologii*, Editura Universităţii din Bucureşti.

Cabré, Maria, Teresa, 1996, "Terminology today", în *Terminology, LSP and Translation*. H. Somers. Amsterdam, Benjamins: 15-34.

Humbley, J., Jacqueline P., 2003, ,,Terminologie anglais / français du commerce international: Théories, politiques, accords et institutions", *Terminology* 9:1, p. 145–147.

Humbley, J., 2009, "La terminologie française du commerce électronique, ou comment faire du neuf avec de l'ancien – vers une géomorphologie lexicale", *Actes de la Vè Journée scientifique de REALITER*, Milan (Italie) : *Terminologie et plurilinguisme dans l'économie internationale*. Publication en ligne : http://realiter.net/spip.php?article1847.

Rondeau, Guy, 1984, *Introduction à la terminologie*. 2ème Édition. Chicoutimi : Gaëtan Morin éditeur.

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana, 2006, *Aspecte ale influenţei engleze în româna actuală*, Editura Universităţii din Bucureşti.

DICŢIONARE

DEX – *Dicţionar explicativ al limbii române*, 1998, ed. a 2-a, coord. Ion Coteanu, Luiza şi Mircea Seche, Bucureşti,Univers Enciclopedic,.

D Ec – *Dicţionar de economie*, 1999, coord. Niţă Dobrotă, Bucureşti, Editura Economică.

MANAGEMENT AND DECENTRALIZATION OF HEALTH REFORMS: ONE IMPORTANT MEASURE OF ALBANIAN GOVERNMENT

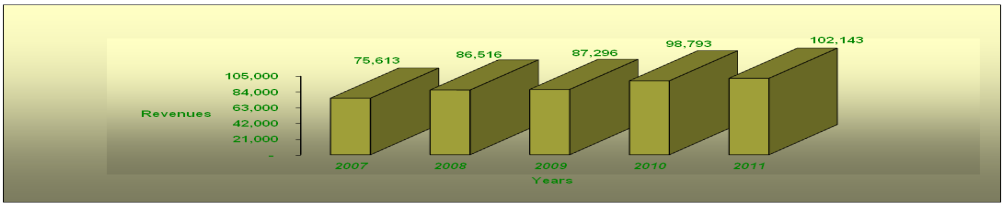
Alba DUMI
Graduate School, "Ismail Qemali University" Vlore, Albania
Bajame SKKENDERAJ
Economic Faculty "Kristal University" Tirana, Albania
Eglantina PAZAJ
Economic Faculty, Agricultural University, Tirana Albania

Albania is a small south-eastern European country still recovering from almost half a century of a fierce communist regime. While major reform and support have focused on healthcare and higher education (HE) in the past decade, there have not been major attempts to improve medical education. The time is now ready for medical education improvements created by increasing internal and external pressures as Albania aims to align its HE with the European Union standards and adapts the Bologna system. This article presents a summary of the current status of health Albanian system, Health insurance like a renowned model, the health services in health centers and hospitals in Albania, the developing health care system of undergraduate, postgraduate and continuous medical education in Albania and suggests opportunities for development and partnerships that would help the country's medical education reform. The impact of these changes and developing health care sector may be reduced by two modifications in undergraduate medical programs. First identifying, training practice discrepancies, with a view of correcting them. Second, by informing medical students, patients, for references on full services following the reference system both upon admission and throughout the curriculum, about the types and frequency of professional distress, with a view of creating realistic expectations, teaching students how to deal with stressors, and encouraging them to seek counseling when needed.

Keywords: Health insurance, health care system, Bismark model, cost-effective and reference system, contribution payer, Government priorities, hospital indicators.

1. Literature Review and Hypotheses

Citizens feared public administration and did not trust it to provide even the most basic services in a fair or impartial way. The financial collapse in 1997 was a watershed event in Albania's transition from its communist past. It highlighted the problems of Albania's economic governance capacity and, from an administrative standpoint, reaffirmed and highlighted the inefficacy of a public administration, unable to enforce its laws and regulations. As the public's confidence in Albanian[1] institutions had been significantly eroded by the recent events, restoring the public's trust in the government became the main priority of the government. In order to achieve this objective the capacity of the public administration needed to be dramatically strengthened.[2] The donors concurred with this assessment. IDA, starting with the 1998 CAS, considered governance and institution building as one of the central planks of its intervention and identified the need to adopt and implement reforms to build an accountable and transparent state as the most important challenge facing the Government of Albania. Over the next several years, the Albanian Government, in partnership with donors, emphasized institutional reform and capacity building and developed a comprehensive strategy to strengthen the public institutions for more effective governance.[3]



Graf 4 Progressive Analyze and Albanian indicators, OSBE Report 2011

All citizens are entitled by law to equal access to healthcare. Healthcare is funded by the state and private practice is limited to a small niche sector. The state system is supposed to be funded through insurance contributions from those employed and their employers, but poverty in Albania is rife and few can afford to pay. The net result is that many people fail to get much needed medicine and medical care to treat their ailments. The failure to collect a substantial amount of contributions means that healthcare system is strongly reliant on charitable aid for medical supplies and drugs.

[1] *The Project Development, Project Appraisal Document (PAD) (Report No. 2000, page 59-ALB).*
[2] *Structural Adjustment Credit (SAC & ICR Ministry of finance, Supreme Audit Institute,year 2009, 2010.*
[3] *Ida & CAS report for developing in Albania.*

Management functions require urgent attention, and Albania does not have any professional management consultants. Managerial performance is judged more by political commitment than by effectiveness. Most funding is determined centrally by comprehensive budgets that are allocated at the start of each financial year. District administrators and health care managers have little flexibility and limited technical capacity to manage effectively. There is also an urgent need to establish management information systems, which would provide useful and accurate program and budgeting information. Other stakeholder groups, such as professional associations, unions and consumer groups, play little role in planning or regulation. Health service providers are still not accountable to their patients, despite the policy objective of the Ministry of Health to "put the patient at the center of the system".

2.1. Decentralization of the health care system

The capacity of public administration was weak; the system, stemming from a party focused environment, was highly politicized. Corruption was pervasive in every facet of the public sector. Citizens feared public administration and did not trust it to provide even the most basic services in a fair or impartial way. The financial collapse in 1997 was a watershed event in Albania's transition from its communist past. It highlighted the problems of Albania's economic governance capacity and, from an administrative standpoint, reaffirmed and highlighted the inefficacy of a public administration, unable to enforce its laws and regulations. As the public's confidence in Albanian[4] institutions had been significantly eroded by the recent events, restoring the public's trust in the government became the main priority of the government. In order to achieve this objective the capacity of the public administration needed to be dramatically strengthened.[5]

The health care system in Albania remains highly centralized and hierarchical, despite some decentralization. Some administrative responsibility (but no political or policy responsibility) has devolved to the 36 districts, though they remain accountable to the Ministry of Health. Responsibility for running and maintaining rural PHC facilities has largely devolved to the local governments. Rural PHC doctors primarily use these facilities but receive their salaries, based on capitation fees, from the Health Care System in Albania.

2.1.1. Which are the categories that benefit from health insurance scheme?

[4] *The Project Development, Project Appraisal Document (PAD) (Report No. 2000, page 59-ALB).*

[5] *Structural Adjustment Credit (SAC & ICR Ministry of finance, Supreme Audit Institute, year 2009, 2010.*

All citizens of the Republic of Albania benefit from health insurance schemes, whether contributory or vulnerable categories, since the state contributes for the later. The state specifically contributes for these categories just like children, pupils, and full-time students; retirees, the disabled people (mental and physical), the unemployed, people receiving economic and social assistance; mothers on maternity leave; citizens who perform military service.

2.2. Which are the benefits from the health insurances?

The entire population benefits health services free of charge through health insurances; free of charge service by the family doctor; specialist doctors; free of charge health services at home, from polyclinics and hospital; free of charge laboratory and radiological examinations; unique tertiary examinations with a 90% reimbursement by the HII and 10 % with the patient co-payment; free of charge drugs from the reimbursed drugs list for children 0-12 months, invalids, pensioners, blind and orphans; free of charge drugs for veterans with chronic disease and war invalids; patients with tumors, kidney transplantation, multiple sclerosis and major CA. The remaining categories of population receive drugs with partial reimbursement in different percentages, but not less than 50% and the list drugs with reimbursed prescriptions prescribed by the General Practitioner.

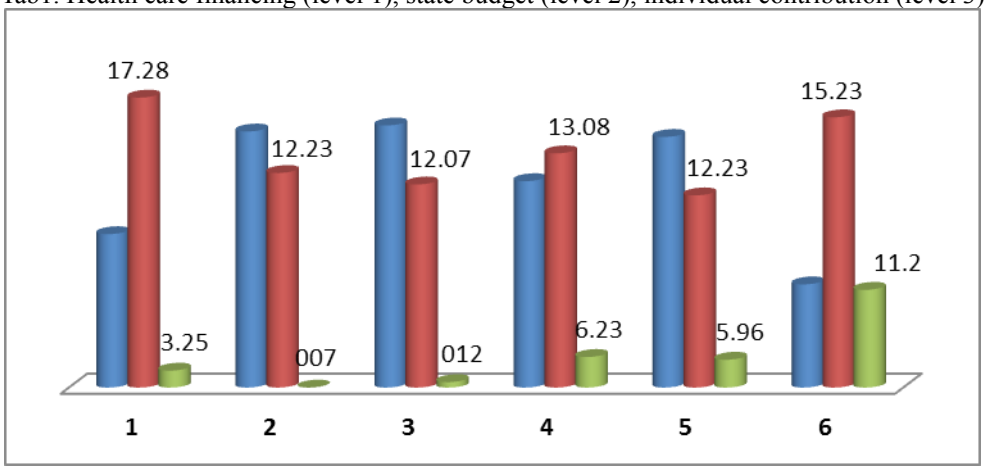
H 1.Two competing models: 1. (Bismark and Beverage), 2. (Mogediss and Creblenn) was based on insurances health care system in Albania. Is the actual model the best one for Albania and why?

The recently formed HII is a new health sector entity. Eventually, the institute is intended to assume a larger health-funding role. Though the decentralization initiatives noted here are now being implemented, no decision has been made about the extent or form of future decentralization. The Ministry of Health apparently intends to test different models before proceeding with a larger decentralization program at the national level. In addition, other central bodies (such as the Ministry of Finance, Ministry of Local Governments, Ministry of Justice, etc.) are also involved in Albanian development health care programs, legal programs, health funds for management.

H 2.The important problem facing the government after the transition to multiparty democracy in 1992 was finding the financial resources to maintain essential health services, given the very small government budget.
What changes are introduced in the health insurance scheme in recent years?

Management functions require urgent attention, and Albania does not have any professional management consultants. Managerial performance is judged more by political commitment than by effectiveness. Most funding is determined centrally by comprehensive budgets that are allocated at the start of each financial year. District administrators and health care managers have little flexibility and limited technical capacity to manage effectively. The e-taxes reform is progressing and as of January 2008, income tax was reduced from 20% to 10%, one of the lowest in the region. In addition, as of May 2009, the social insurance contribution payable by employers will be reduced again from 20% to 15%, down from 29% in 2006. 300 thousand people have a family doctor, Businesses can file their tax returns and social insurance declarations electronically in 12 cities including Tirana and electronic payment of taxes is also possible through certain banks.

Tab1. Health care financing (level 1), state budget (level 2), individual contribution (level 3)



However, the reimbursement of VAT and pre-paid tax remains an issue of concern. Businesses claim that neither VAT nor income tax refunds are reimbursed in a timely fashion. Management

Financing levels for Albanian health care remain very low and, for the last decade, the sector emphasis has been on how to do more with less. A key problem facing the government after the transition to multiparty democracy in 1992 was finding the financial resources to maintain essential health services, given the very small government budget. There is little information on the scale of funding before 1990. In Communist ideology, health care was considered a nonproductive sector and thus a low priority. In 1987, health expenditure in Albania was estimated to be 3.0% of GDP, compared to a CEE average of 2.8% and an EU average of 7.3% (26). Albanian health services are funded through a mix of taxation and statutory insurance. The bulk of funding still comes from the state budget, but the tax base is problematic due to low incomes, the large informal economy and problems with tax

collection. In 1999, health care was financed as follows: about 59% from the state budget, 29% from household payments, 4% from employer health insurance contributions and 8% from foreign donors.

3. Albanian health service and statutory insurance

The HII received more than 17% of all health funds, with 8.5% coming from the state budget, 4.3% from employers and 4.4% from individual contributions. While the state remains the major source of health care financing, its contribution shrank from around 84% in 1990 to less than 60% in 1999 as other funding, especially out-of-pocket payments, increased. The MOF allocates money to the Health Insurance Fund, mainly to cover unwaged groups, and to the Ministry of Health. The MOF also allocates earmarked funds to local governments, mainly for primary care, including Albania European Observatory on External sources of funding External aid accounts for a considerable proportion of Albanian health care funding. During 1992 and 1993, it amounted to over one third of the country's public health financing.

3.1. Albanian public health financing

The latest project of HII has to do with the way of calculating the hospitals costs. This system currently operates in each cost center of about 40 hospitals. The basis of information is the patient clinical card and other hospital financial forms. So we can determine: the number of hospitals inpatients and the cost for each patient, service, diagnoses etc. So, while in previous times, the information was insufficient and incorrect because it was mainly based on registers and manual work, currently due to the implementation of various IT projects, quicker and effective analyses were made valid and qualitative information for decision making was insured. Implementation of IT project has followed some directions as:

1. Systems that enable registration of electronic information at the "source of its creation", largely including the service providers.
2. A good coordination of donor resources, the World Bank funds, funds of contractors and HII.
3. Systems "in due time" providing solutions for specific management objectives of HII and, very frequently different, fast and parallel implementation phases.
4. Frequent support of the staff for software designing and building.
5. Computerization of the actors.
6. Systems that base their implementation in the respective contract with health institutions.

Tab. 2. The data for diagnose, reimbursement funds in Albania, ISKSH publishing data, year 2011

Diagnoses	No. of patients	No. of prescriptions	Reimbursement (in Leke)
Essential Hypertension	182,317	786,659	762,024,922
Diabetis - melitus	47,697	215,581	441,484,544
Thalasemia- Major	283	1,257	294,618,695
Kidney chronic Insufficiency	2,213	9,225	269,883,549
Bronchial Asthma	18,718	70,131	251,777,024
Cardiac Insufficiency	22,729	93,210	162,277,454
Myeloid Leukemia	222	570	152,462,381
Schizophrenic Psychosis	9,324	39,358	152,398,327
Epilepsy	9,333	41,014	124,582,444
Female breast maline tumor	2,613	12,328	121,138,471
Glaucoma	10,136	44,632	119,752,950
Heart disease from hypertension	23,969	82,071	110,155,916
Multiple sclerosis	209	753	71,281,329
Prostate Hipoplasia	11,812	49,360	54,972051
Parkinson syndrome	4,687	20,339	53,396,761
Hypophysis gland disturbances	318	1,148	44,724,957
Arteriosclerosis	12,854	42,536	43,247,910
Prostate maline tumor	556	2,195	41,451,208
Post renal transplant condition	139	608	41,311,840
Heart rhythm disorders	16,554	65,991	38,844,910

Realization of these projects has increased the service provider's transparency, changed their daily work mentality, strengthened partnerships with service providers and led to a better management of these health institutions.

In 2009, except for increasing the number of users of these systems, computerization of all HC-s started for the first time, something that paved the way for implementation of significant projects in the primary health care system. Computerization of all pharmacies started for the first time in 2007. Partnership with health institutions and namely with pharmacies was also strengthened. The intention of this corporation was to insure hardware equipment to support the software produced by HII.

Since their system was designed in such a way that it served not only to HII, but also to pharmacies in their everybody work, very soon pharmacists that previously didn't want to procure equipment became our collaborators in improving the system.

HII has saved new Lek over 60 million during 2005-2009 only from this system. But 45% of the value pertains to 2008-2009 period, immediately after the implementation of the system of pharmacies.

3.2. Material and Methods

3.2.1. Treatment cost and hospital examination of patients with dominant polycystic kidney disease.

Chronic kidney disease (CKD) is a global problem for the patients, their families and society worldwide. Today treatment of these diseases occupies about 80%of health spending in the world. The Medicare cost for the terminal stage of CKD has increased from $ 12.2 in 2000 to 20.8 billion in 2007.These numerals require a review of cost-effectiveness of prevention and treatment of CKD. Autosomal dominant polycystic kidney disease (ADPKD, transmitted by autosomale dominant way is one of the inherited pathologies most frequent affecting 1:400 to 1:1000 people. It constitutes 8-10%of the causes of end stage renal disease (ESRD) CRI in western countries represents 10-12% of ADPKD terminals cases CRI, by "sweeping"$ 200 million per year. The main clinical manifestations are lumbar pain, hematuria, calculus, urinary tract infections (UTI), arterial hypertension (HTA) and chronic renal failure (CRF)

In this retrospective study are included 51 patients with ADPKD admitted in Service of Nephrology, UHC "Mother Teresa" during the period January 2008 – July 2010. Is prepared a fold tip taken following data: age, gender, birthplace, the examinations made the cost for each examination in money (leke), treatment day and expenses for each medicament taken by patients. The diagnosis of ADKP was based on household data for the presence of ADKP and echographic criteria. The renal function alteration was considered then the creatininemia level was bigger than 1.5 mg/dl. For data analysis was used SPSS. For continuous data were calculated the average and standard deviation. For the comparison between the groups was used ANOVA.$P \leq 0.05$ was considered significant.

4. Results of this paper research and conclusions

Democratic Albanian local governance is a prerequisite to the meaningful decentralization of infrastructure management. When people participate in defining visions for sustainable development for their communities, in formulating strategies for equitable access to services and resources and in setting priorities for action, they have endorsed. Participation also sharpens their awareness of the interrelations between economic, social and environmental issues.

Basing on the previous practice and experience for drafting annual contracts for the funding of primary health care services, HII has drafted contracts with Health Centers (HC), which will provide health care service for 2011. These contracts were approved by HII Administrative Council.

Contracts are drafted based on a fruitful cooperation and very wide involvement of stakeholders, such as HC-s of all regions, as direct implementers of

these contracts, Professional Orders (of Doctors and Nurses), the biggest unions and associations of health services, Health Institutions as (Public Health, MOH, Accreditation Centre, QKCSAISH) Besides expressing opinions and suggestions for improvement joint agreements are developed with the professional orders, with the association of family doctors, heads of some health centers of general practitioner and specialist physician. Changes recommended in these contracts, concern mainly strengthening of mutual accountability, the best ways to implement the current system of health services and their funding, with the ultimate goal of providing health services in primary health care, enabling a more complete access of the citizens to these services and creating financial sustainability of these services.

Despite these successes in Albania health care system is, some tensions and challenges that were always there have become increasingly visible. Firstly, Albanian regions have tended to over-spend their allocated budgets, with Parliament and central Albanian government having virtually no control over such expenditure. Because of this, for some commentators, the financial sustainability of the SNS is under threat.

Secondly, the Ministry of Health and Inter-territorial programs have encountered serious obstacles to effectively coordinating health and (especially) health service policies due to partisan struggles between national and regional political parties. As a result, geographical differences in health outcomes and financing. Despite these successes, some tensions and challenges that were always there have become increasingly visible.

REFERENCES

Albania – Rural Water Supply and Sanitation Strategy 2003.

Barbullushi, M.,Koroshi, A., Tase M., Albanian contribution to the treatment of refugee renal patients from Kosovo. *Nephrol Dial Transpl* 2000; 15: 1261.

Commission of the European Communities, "Council directive of 27 July 1985 on the assessment of the effects of certain public and private projects on the environment", in Official Journal of the European Communities, pp. 40-48.

"Towards sustainability – a European Community program of policy and actions in relation to the environment and sustainable development" COM(92) 23 final – vol. 11.

Commission of the European Communities, Brussels, Belgium), 1992.

Leung, Hok Lin. Land Use Planning Made Plain Ronald Fruye & Company: Kingston, Ontario, 1989.

Hydric Management Department of the Environment, London 1991.

De Soto, Hermine; Egamberdi, Nilufar; Center for Economic and Social Studies (CESS), 2001.

Albania: Municipal Water and Sanitation-Social Assessment. DC 2008.

Government of Albania. 2003.

The National Strategy for Socio-Economic Development (NSSED).
Hoering, Uwe. 2002. Public Private Partnerships in the Water Sector Deutsche fur international.
ISKSH Focus Magazine nr. 11, year 2010, pp. 12, 14, 22, 26.
ISKSH Fokus Magazine nr. 14, year 2011, pp. 12, 15, 17.
MOH Report year 2011, nr. 13, pp. 29-33.
MOH analyze international conference, June 12, year 2010, pp. 11-14.
MOF analyze international report, year 2011, pp. 19-25.
MOF, USAID Financial report 2011, pp. 37-39.
Theodorakis PN, Benton JI, Anderson JP, Glaros D, Trell E, Lionis C. A comparative study of two primary health care practices on the Greek-Albanian border: 51st European General Practice Research.
Theodorakis P, Lionis C, Seniorou M, Kosta J, Trell E, Glaros D. Primary health services in southern Albania: current situation and perspective. 6th European Conference on General Practice and Family Medicine. Vienna, Jul 2—6, 2000 (abstr.).
Workshop on research of general practice in transitional environment. Zagreb, Oct 19—22, 2000 (abstr.).
Provision of medical, pharmaceutical and hospital care to foreigners, no 8992/13-7-2000. Ministerial decree: Greek Ministry of Health and Welfare, 2000.
ISKSH Tirana Albania, Fokus Journal Year 2008, pp. 12, 23, 18.
ISKSH Tirana Publishing Data, International Conference, p. 23.
MOH Data report Year 2010, pp. 34, 45, 67, 121.
ISSH International JOURNAL year 2010, p. 21.
ISKSH Vlore analyze, A Dumi analyze year 2009, publish Vlore Conference, p. 45.
ISKSH Tirana Albania Focus Journal, year 2011, pp. 7-9.
Agencia de Calidad del SNS. Instituto de Información Sanitaria. Barómetro Sanitario 2009. Madrid, 2010.
WHO. European Health for All Database, May, 2010.
Instituto Nacional de Estadística. May 2010.
OECD. Health Care Quality Indicators, OECD Health Data 2009, Paris, www.ecosante.org.
KantarHealth. Oncology Market Access, Europe, Data from EUROCARE-4, 2010.
Borkan J et al. Renewing primary care: lessons learned from the Spanish health care system, Health Affairs 29, 2010: 1432–41.
Martín JJ. Crisis económica y sostenibilidad del Sistema Nacional de Salud, El Médico 2010; 1109: 16–19.

PROBLEMS OF IDIOM AND PHRASEOLOGY ACQUISITION OF ENGLISH LANGUAGE WITH STUDENTS

Celo EVIS
University of Vlora, Albania

English language is a language with a vast treatment level & standard in all its subsystems. The Albanian & English Phraseology respectively, according to their expanded volume and multi-values constitute a precious treasure in international culture. Starting by various and daily contacts between these two languages, English language as *lingua franca* has had its own effects. English language is richer than Albanian language in phraseological sets. English has got thousand & thousand idioms, while Albanian language is distinguished by great enrichment in phraseology and a modest enrichment in idioms. Possessing this kind of enrichment mutually, from one language to another, reveals many problems with idioms, specifically for Albanian students. As far as English is the second language for us and almost an obligatory language for pre-university and university system, the quality of English assimilation particularly idioms assimilation makes us to be involved more & more in the search for effective teaching methods.

Key words: contextual support, syntactically anomalous, idiomatic combination

1.1. Introduction and reasons for teaching idioms

By definition, idioms are linguistic expressions "whose overall meaning cannot be predicted from the meanings of its constituent parts" (Kovecses and Szabo 1996). For example, the idiomatic meaning of "She gave him the creeps" cannot be derived from the meanings of 'give' and 'creep'.

Research offers a long list of reasons to justify teaching idioms to L2 learners. However, the main reasons why I teach idioms are:

a) Native speakers frequently use idioms in their everyday life; consequently these phrases form a very important part of any natural language.

b) On the contrary, research in the field of L2 teaching has noticed that L2 learners try to avoid idiomatic phrases in their free speaking. This avoidance reflects not only their difficulties in recognising and processing idioms, but it is due

to even a certain resistance to teaching idioms, as teachers have seen them always as 'cases from which no rules can be derived' (Sornig 1988).

c) The same limiting idiomatic usefulness to L2 learners is reflected in most of the textbooks available for teaching English as a foreign language nowadays, where little emphasis is given to idiomatic phrases, usually placed at the end of a didactic unit.

d) Idioms often appear in different proficiency tests e.g. IELTS or TOEFL. The quest for a wider exposure of L2 learners to the phenomenon of idioms seems obvious, given the present inappropriate pedagogical approach. Learners need to be aware of the strong connections of idiomatic phrases with everyday language, as well as their complex nature. By so doing, we can increase both learners' motivation and ability to acquire idioms from a very early level in their linguistic development.

1.2. Learners' problems

My students find idioms difficult because they do not act like normal language. They are combinations of existing words which often do not have a literal meaning. As L2 students tend to process the meaning focusing on single words, they often do not succeed in recognising and processing the meaning of these expressions.

This paper explores the relevant research related to teaching idioms in EFL classes and describes the following problems my students have faced when encountering idioms:

a) Recognising the idioms in context

b) Understanding the idioms

c) Using these expressions appropriately

Finally, it suggests possible solutions that have improved my students' comprehension of idiomatic phrases. The solutions involve a practical approach to encourage students' use of this language in their everyday class talk.

2. Analyzing idioms and solutions to problems

2.1. Recognising the idioms

True idioms are totally fixed syntactically, therefore, another difficult element to consider is their fixed lexical form. It is this form that is the very first problem my students face: they often fail to recognise idioms as associated words. Let us consider the above-mentioned model made up of five constituents: "She gave him the creeps." If the student doesn't know that this phrase is an idiom, it's obvious that the holistic meaning of it is unknown to him/her. My teaching practice shows that the very first thing he/she does in order to work out the meaning of the

sentence is looking up the word *creep* in a dictionary, although he/she knows the literal meaning of it. The student simply thinks the word *creep* has more than one literal meaning.

In other words, he/she fails in recognising that the phrase needs to be computed idiomatically, because, unlike native speakers, he/she cannot instinctively recognise its pragmatic properties. So, the question arises: What kind of structure do idioms have?

Cognitive linguists are currently studying such a field, but as far as I know, they do not as yet have any definitive theory. Therefore, while I cannot rely on basic rules, what I do in order to help my students make up ground on identifying/ understanding idioms is:

a) I let them know that idiomatic phrases do not have a unique form, they can be found compromising nearly any kind of syntactic phrases, e.g. *hot dog, salt and pepper,* I'm *up to my eyes in* work at the moment, etc.

b) Activate their schemata by saying well in advance that there is an idiom in the body of the sentence. Sometimes I underline the idiom, other times the students have to identify it.

c) I try to build a more positive student attitude by offering repeated exposures to idiomatic discourse and by dividing idioms into thematic/word categories.

2.2. Understanding the meaning

One of the main problems in teaching idioms concerns the ambiguity of these expressions. In fact, there exist two readings for "She gave him the creeps". The non-idiomatic reading features the meaning components in their semantic representation, e.g. 'give' and 'creeps', whereas the idiomatic reading does not involve the formers in their semantics. It is believed that no linguistic relationship exists between the two readings, but the difference between the different readings of idioms constitutes its compositionality (Van Buren 2001). The reader's competence in English guarantees the right result. As my students do not have the competence of a native speaker, they often find it difficult to work out the meaning of idioms, unless a strong contextual support is given. Pinnavia (2003: 55) helps clarify the meaning of idiomatic expressions by emphasising the importance of the patrimony of the culture and tradition of a group. She claims that idiom top structures always tell a story that justifies their bottom meanings. For example, the idiomatic expression "to kick the bucket" originates from life lived with all sort of animals (*swine*, in this case), where 'bucket' is believed to be the name in Norfolk for the beam upon which the pig is suspended after it has been slaughtered. Although her thesis is by no way a generalization of the origin of idiomatic language, because "each idiom demands its own complex analysis in terms of its syntactic, semantic, pragmatic, and conceptual properties" (Gibbs 1993), her findings have helped me in teaching idioms in my class in the following ways:

a) Exposing students to English culture, habits and history, has facilitated their understanding of idioms, e.g. If students come to know the old English custom of rolling out a long red carpet for an important guest who was arriving, they can easily comprehend the idiom: “roll out the red carpet”. In the same way, if they know that “slip” (noun) is an old English word for a fake coin – if you bought something and paid for it with a fake coin, you gave the seller “the slip” – the idiom “To give someone the slip” makes sense to them.

b) I have encouraged my students to use the same meaning-deciphering approach, discussed above, and in few cases it has worked, i.e. they have arrived at the meaning of idioms like “cross your fingers”, “touch wood”, “dry spell”, etc. by claiming their relationship to old habits, superstition, etc.

2.3. Using idioms

As it was argued above, the reasons why idiomatic phrases are seen as a bitter pill for L2 learners to swallow are to be sought to some extent in the culture-bound nature of idioms, partly in their very complex nature, and mainly in the way L2 learners are instructed. Indeed, ‘New Headway Series’, or other textbooks, presents idiomatic phrases at an advanced pre-intermediate level, surprisingly, after 400 hours of studying the language. To stretch the point even further, teachers do not take any better approach, as they often forget these expressions until the end of the course, when a list of most frequently-test-occurring idioms is handed out to our students to be learnt off by heart for exam purposes.

It is really no use to try to discard idioms as marginal language. I want my students to identify/acquire/use idioms and I try to achieve this in the following way:

a) Introducing idioms at an earlier stage of studying, either in written text or in the idiomatic language I use in the class. ‘An idiom a day’ is an encouraging activity I recently used with my elementary students. Each student, taking turns, looked up for an idiom in dictionaries/books, drew a picture of it at home, and showed it in the class. He/She also wrote two key-words on the whiteboard and his friends tried to guess what the idiom was.

b) Looking for multiple opportunities to increase students' idiomatic knowledge base by editing/enriching Headway texts, exercises.

c) Encouraging/motivating students to use “rich authentic language” in their free speaking activities, e.g. challenging students to use only idioms for 5-10 minutes in the class, encouraging students to text an idiom into each-other’s mobile outside of the class, inviting students to count the idioms used in a thirty-minute set of “Coupling” – the BBC comedy currently broadcasted in Albania, and so on.

3. Idioms, research and students' level

Although idioms are syntactically anomalous, superficially, they also appear to share some wording features. Based on these criteria, the internet site *www.Readingmatrix.com*. classifies the idioms as follows:

a) Lexemic Idiom Class – I often teach these idioms in pre-intermediate classes, as they can easily be identified with the familiar parts of speech. Thus some idioms are clearly verbal in nature, for example *work out*. An equally large number are nominal in nature, e.g. *Hot dog*. Many serve as adjectives, as in *salt and pepper*, whereas some others are adverbial, as the example *like a breeze*.

b) Phraseological Idiom Class – which consists of an entire phrase, for example: *to be caught between the devil and the deep blue sea*. These idioms are better comprehended by intermediate and up students, as they do not really correlate with a given grammatical part of speech and usually require a paraphrase longer than a word. The form of these phrase-length idioms is set and usually they cannot be said in any other way without destroying the meaning.

c) Idiomatic Pair Class – Usually linked with the word '**and**', these can be pairs of adverbs (up *and down*), adjectives (*sick and tired*), and nouns (*peace and quiet*). Even pairs of verbs used as set phrases or idiomatically (*grin and bear it*) along with identical/prepositional pairs (*on and on*) are part of this category. Most of these idioms are easily understood even by low level students.

d) Proverbial Idiom Class – Example: *Don't count your chickens before they hatch*. Well-established sayings originated from some well-known literary source and proverbs originated from the earliest speakers of English on the continent. This comprises a large class of idioms. Advanced students can cope well with this category.

e) One-word Idiom Class – There are also one-word idioms, which occur when a single word is used with a different meaning from the original one. For example: *lemon* (*my car is really a lemon*).

Based on my teaching experience, I would argue that getting to know the above classification rewards learners in two main directions. First of all, it enables them to discover the main features that idioms of each class share:

a) Lexemic idioms have a non-productive syntactic structure. That is to say, these idioms are inflexible and cannot be transformed in any way, e.g.: 'hot dog'; but not 'hot *puppy*'.

b) Phraseological idioms are semi-frozen, because individual components of them can often be inflected in the same way individual words in a phrase are inflected, e.g.: 'to be caught between the devil and the deep blue sea' – 'He was caught between the devil and the deep blue sea', but they are similar to lexemic idioms because we lose the idiomatic meaning if we say: 'He was caught between Satan and the deep blue sea'.

c) Proverbial idioms and phraseological idioms both resist reordering of their component parts, e.g.: *'Don't count your chickens before they hatch'* does not have the same meaning with 'The chickens were counted before they were hatched'.

d) All kinds of idioms tend to have some measure of internal cohesion such that it can often be replaced by a literal counterpart that is made up of a single word, e.g.: *on and on = continuously.*

Secondly, the above categorization seems to encourage students to take the right attitude in handling idioms, since it:

a) Provides explicit rules about the position of lexemic idioms in the sentence (e.g. the position of adjective idioms is before a noun);

b) Gives a practical insight into their frozen syntactic form (e.g. the tense of the verb, as well as the possessive pronouns can be changed in phraseological/ proverbial idioms);

c) Proposes the class of idiomatic pair idioms, which I believe are easy to be used by foreigners due to their simple construction and the everyday known words they often contain;

d) Praises elaboration of the meaning of the idiom beyond the original context (e.g.: *My car is lemon* or *don't count your chickens before they're hatched*);

3.1. Idioms and Albanian Learners of English

L2 learners are at a disadvantage in understanding L2 figurative expressions, because of a lower level of linguistic competence in the L2, but as it was argued in this paper; even their different culture and traditions play an important role in interpreting idioms. Furthermore, Irujo (1986) states that factors that might affect the level of difficulty of an idiom can include salience, frequency of exposure, and ease of production. In her experiment she asked the Spanish learners of English to recognise and give the meaning of three groups of English idioms. Based on the data obtained from this study Irjudo created three lists of English idioms:

- Identical idioms to L1 – easiest to understand and produce
- Similar idioms to L1
- Different idioms from L1 – hardest to understand and produce

While it is not known yet what kind of exact comprehension strategies are used in L2 idioms processing, my conclusion (based on my teaching experience) is in line with Irjudo's findings in the sense that my students find it necessary to use knowledge of Albanian language to comprehend idioms. Regardless of the type of idiom, different or similar to L1 idiom, my students tend to activate Albanian language background in order to give a conventionalized meaning to a group of words which tell very little on their own. To give credence to this conclusion is the use of Albanian language my students make in my classes. As a rule, no Albanian words are allowed in our English classes and my students always obey this rule, but when it comes to processing idioms quite often they tend to translate them into

Albanian, even though I never ask them to do it. Therefore I often ask my students to write down the idioms they encounter under these heading:

Identical to Albanian idioms	Similar to Albanian idioms	Different from Albanian idioms
To break the ice	On the top of the world	Give someone the cold shoulder

System analysis

Lexis

This is a lexical set of idioms which appears on the hand-out. These are given to the students and I tried to explain the meaning given by approach words and sometimes the gesticulation, in order to catch the right understanding.

Idiom	Meaning
To be under the cloud (informal)	If somebody is under this, then other people think that he has done something wrong and they are suspicious of him.
To bite **somebody's** head off (informal)	To shout at somebody in an angry way, especially without reason
To pump iron (informal)	To do exercises in which you lift heavy weights in order to strengthen your muscles
To tighten **one's** belt (informal)	To spend less money because there is less available.
To break the ice	To say or do something that makes people feel more relaxed, especially at the beginning of a meeting, party, etc.

Although I am not sure this categorization really helps them, I give them the opportunity to do it, as they like it.

4. Conclusion

As it was shown in this paper, because of their complexities, idiomatic phrases remain a difficult aspect of English language for both teachers and learners; but, different approaches in which teachers can help students better understand the topic were suggested here.

Indeed, after two years of adopting the above approaches in my classes, I am delighted to notice that not only have my students acquired idioms with some success, but – on the contrary to what is believed - they enjoy using idioms in their

free talk activities and surprisingly they try to use them with a certain frequency. Since there is no 'real' need for my students to make use of idioms in their speaking activity, because they are all Albanian and therefore they don't need to declare themselves part of a certain social/origin group by using idiomatic language, the only reason why they use idioms, I assume, can be attributed to their 'frozen form'. Unlike non idiomatic sentences, where students are required to choose the right collocations, appropriate prepositions and so on, idiomatic language is defined as "non-creative" because of its 'ready to be used' form, which means the learner is required only to put the verb in the right tense.

Thus, it can be argued that once the L2 learner is exposed to the form/meaning of an idiom, providing an encouraging environment, it is likely that he will use it in his free conversation, since the idiomatic language facilitates his speaking process. After all, one does not need to be sensitive, creative, or poetic in order to use idioms.

BIBLIOGRAPHY

Gibbs, Raymond, 1993, "Why Idioms are not dead metaphors". In Cristina Cacciari and Patrizia, Tabossi (eds.): *Idioms: Processing, structure, and interpretation*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 57-78.

Irujo, S., 1986, "Don't put your leg in your mouth: transfer in the acquisition of idioms in a second language" TESOL Quarterly, vol 20, 2, pp. 287-305.

Kovecses, Z. and Szabo, P., 1996, "Idioms: A View from Cognitive Semantics", *Applied Linguistics* 17/3, pp. 326-355.

Pinnavaia, L., 2002, *Most Palabras Words*, http – 1-2002. http://www.ledonline.it/mpv/

Sornig, K., 1988, "Idioms in language teaching". Hullen W. & Schulze R (eds.). *Understanding the lexicon: Meaning, Sense and World Knowledge in Lexical Semantics*, Tubingen, Niemeyer, 280-290.

Van Buren, P., 2001, "Towards a neural Instantiation of the Human Language Faculty". Supplement H: Collocations, idiomatic expressions and serial processing.

Practical Book / Internet sites

Michael Harris; David Mower; Anna Sikorzynska, 2004, *Opportunity books. Reading matrix. http://www.Readingmatrix.com.*

CONCEPEREA UNUI SITE WEB – INSTRUMENT STRATEGIC PENTRU CERCETARE ÎN TEORIA STATISTICII

Aurelia FLOREA
Universitatea din Craiova
Eugen PĂLTĂNEA
Universitatea Transilvania din Braşov

The purpose of this paper is to bring attention to the importance of using modern means, in general, and the Internet in particular, especially in mathematics research and not only that. The point at which we started is to create a specialized website on the theory of statistics. This site will have different entrances by which to store it in a database the complete name of researchers in this field until now and their work, too.

Key words: website, research communication, Internet, strategic communication, statistical theory.

1. Despre statistică în general

Vorbind despre managementul *utilizării morale* a cunoaşterii la nivel global, constatăm că pericolul cel mai mare care se conturează pentru societatea cunoaşterii este acela al extinderii la maximum a „privatizării cunoaşterii".

Trebuie găsit un echilibru între utilizarea economică şi utilizarea morală a cunoaşterii şi definită sfera managementului utilizării morale a cunoaşterii ştiinţifice în societatea globalizată.

> *Managementul cunoaşterii la nivel global ar trebui să urmărească unul din scopurile fundamentale ale societăţii cunoaşterii şi anume diseminarea cât mai largă a informaţiei, cunoaştere ştiinţifică gratuită sau la un preţ extrem de redus. Această tendinţă este blocată de una contrară impusă prin noile reguli ale proprietăţii intelectuale introduse în special în ultimii 10-15 ani.* (Drăgănescu 2003: 45)

Ideea de bază a acestei lucrări constă în expunerea unui plan de creare a unui site deschis publicului larg, cu vizualizarea celor mai recente şi mai importante lucrări de specialitate într-un domeniu foarte util întregii societăţi: statistica.

Cunoaşterea înseamnă putere, iar ştiinţa este cea care o deţine, însă fără mecanismele moderne din ziua de azi, specifice cunoaşterii active, totul devine

dificil şi neatractiv. O ramură a ştiinţei care utilizează la maximum tehnologia de vârf datorită implicaţiilor în viaţa reală, este fără îndoială statistica.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul "statistică" îşi are rădăcina în cuvântul latinesc "status" care înseamnă "situaţie", "stare sociala", dar şi "stat". Cuvântul "statistică" precum şi primele conturări ale conceptului de statistică au pătruns în literatura de specialitate abia în secolul XVIII. Elementele concrete de evidenţă statistică îşi au însă originea în cele mai vechi timpuri.

Înrudită cu teoria statisticii este teoria probabilităţilor, teorie fondată de marii matematicieni Blaise Pascal şi Pierre Fermat, urmată cu succes de alţi mari matematicieni, precum Jacob Bernoulli, Abraham de Moivre etc.

Blaise Pascal
1623-1662

Pierre de Fermat
1601-1665

Teoria probabilităţii s-a dezvoltat (în special în ultimii 30 de ani) într-o arie importantă, bogată în cercetări şi aplicaţii importante. Subiectul teoriei probabilităţii foloseşte statistica ca o parte a procesului de realizare a interferenţelor dintre datele limitate ale structurilor fundamentale. Statistica cuprinde întreaga ştiinţă a colectării, analizării şi interpretării datelor, şi a devenit foarte apropiată de progresele proceselor pentru studiile observaţionale şi experimentale, pe scurt, se prezintă ca o arie distinctivă a teoriei şi aplicaţiei ce foloseşte tehnici matematice şi idei pentru a rezolva problemele implicând hazardul, şansa, variabilitatea, riscul şi altele. Cum societatea contemporană este dependentă de aceste noţiuni, statistica joacă un rol important şi mărit în viaţa publică şi personală, în mod particular în medicină, controlul calităţii şi conducere, în toate ariile ştiinţelor fizice şi sociale, afacerilor şi economiei. Rezultatele furnizate de teoria *statisticii matematice* pot fi aplicate în cele mai variate contexte, acolo unde informaţia de care se dispune reprezintă un set restrâns de date, iar interesul este acela de a lua cele mai bune decizii bazate pe aceste date. Pe de altă parte, stocarea şi prelucrarea datelor a stimulat substanţial dezvoltarea informaticii în ultimii ani.

Jacob Bernoulli
1654-1705

Abraham de Moivre
1667-1754

În ciuda acestei diversități, conținutul esențial al statisticii rămâne invariabil legat de modalitățile practice de investigare a fenomenelor social-economice şi de informare a factorului decizional.

2. Structura şi crearea site-ului. Importanța creării lui

Datorită dezvoltării în ritm alert a ştiinței statisticii matematice s-a impus nevoia creării unor baze de date cât mai avansate şi cât mai accesibile tânărului cercetător.

Un domeniu relativ nou care utilizează din plin noile descoperiri din statistică este, spre exemplu, biometria.

Într-un mod cu totul sugestiv prof. *K. Pearson a definit biometria ca „ştiința aplicării metodelor matematice statistice la studiul multiplelor aspecte ale vieții”.*

În studierea legilor şi fenomenelor care apar în cazul ființelor vii ne lovim de incomparabil mai multe greutăți decât în cazul celor întâlnite în fizică. (*** 1980: 757)

În biologie nu toți factorii pot fi influențați de cercetător (factori cum ar fi vremea), iar in medicină experiențele sunt excluse uneori (dacă ar fi să luăm în calcul doar motivele etice). Aici intervine biometria cu un plan de testare bine pus la punct, cu metode speciale de observare. În aceste probleme strict legate de realitate rămâne captivantă găsirea metodelor statistice dintre cele mai performante.

Pentru realizarea acesteia trebuie însă stabilită o bună comunicare între cercetători. Această comunicare în spațiul virtual nu pare a fi însă una de masă.

Cunoaşterea la nivel ştiințific, în cazul acesta, este o comunicare cu țintă restrânsă, pentru un public relativ mic. Aici intervin mecanismele tehnologiei de vârf, descoperiri din domeniul IT-ului.

Spațiul virtual reprezintă o modalitate prin care revistele de cercetare pot fi promovate, generând astfel avantaje ştiințifice majore dezvoltarea cunoaşterii, a cercetării matematice în particular.

Mediul creat astfel prin Internet, www, wireless şi mobile knowledge oferă oportunitatea integrării într-o singură infrastructură a elementelor ce caracterizează principalele instrumente ale comunicării şi cercetării ştiinţifice.

Noile apariţii de reviste matematice din mediul online se fundamentează pe o strategie de dezvoltare având web-ul drept ax central sau (cel puţin) drept o componentă de bază.

Succesul unui site ştiinţific este determinat de calitatea acestuia, de sistemul de comandă, accesul facil la informaţie şi calitatea cercetării.

În general, criteriile utilizate pentru caracterizarea calităţii unui site sunt:

- navigabilitatea (uşurinţa autentificării, funcţionalitatea meniului, poziţionarea în interiorul site-ului)
- design-ul (pagina de start, layout, metode de captare a atenţiei vizitatorului)
- conţinutul informaţional (structurarea informaţiei, zona de *help*, pagina de contact)
- criterii personalizate (uşurinţa realizării, îmbinarea securităţii cu navigabilitatea, uşurinţa accesării contului demo, ajutor oferit în cazul pierderii/furtului datelor de autentificare, informaţii privind modalităţile contra cost de descărcare de informaţii).

Populaţia Web creşte din ce în ce mai rapid în fiecare lună iar rata de creştere a numărului documentelor accesibile este şi mai ridicată, făcând imposibilă "descoperirea" unei pagini izolate; un ajutor foarte mare este un link la aşa-numitele "motoare de căutare" – indexuri şi baze de date uriaşe, conţinând milioane de adrese URL. Aceste indexuri, din ce în ce mai multe şi mai cuprinzătoare, sunt specializate pe categorii, existând astfel indexuri dedicate cercetării.

Apare aşadar nevoia creării unui site gazdă ce ar încorpora toate aceste necesităţi.

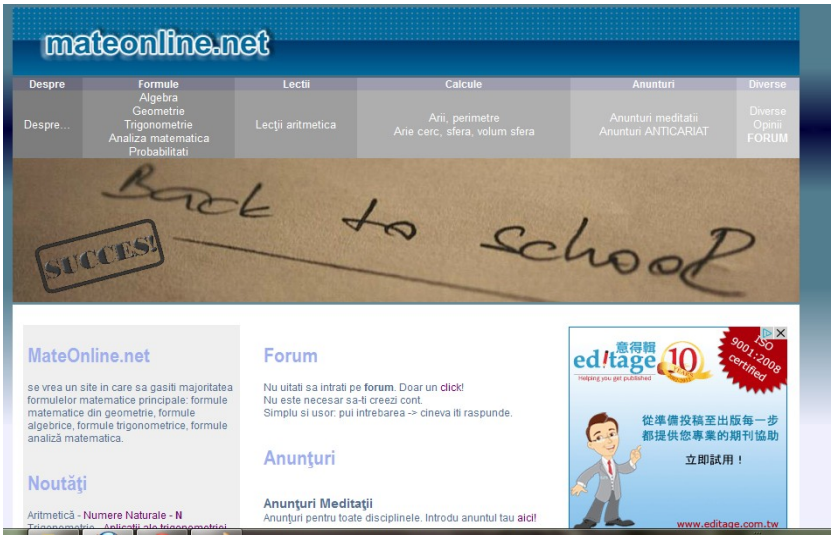
Paginile web pot avea un conţinut static, dinamic şi/sau interactiv. Realizarea unui site necesită muncă şi atenţie la detalii pentru a menţine hiperlink-urile şi fişierele sursă şi pentru a păstra conţinutul actualizat.

Site-ul realizat trebuie să conţină detalii referitoare la:

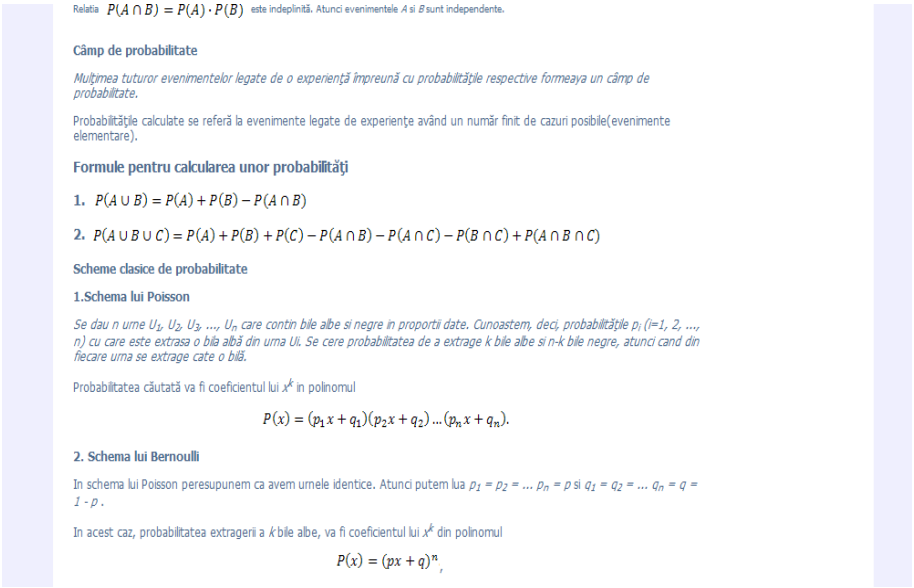
- intrare de genul *forum*-ului, în care să se ţină discuţii libere legate de temele de cercetare (din domeniul statisticii)
- *motoare de căutare*
- *bibliotecă virtuală* a cărţilor de referinţă din domeniu
- *link*-uri utile de genul faimosului site Wikipedia http://ro.wikipedia.org/wiki ori a institutului naţional de statistică având adresa http://www.insse.ro/cms/rw/pages/index.ro.do

INSTITUTUL NATIONAL DE STATISTICA
Bd. Libertatii 16, Bucuresti Sector 5, ROMANIA
Institutul National de Statistica
NEW
DIFERENTE INTRE DATELE DE POPULATIE
CALL CENTER RECENSĂMINTE
021 - 9201
RECENSĂMÂNTUL GENERAL AGRICOL
Cele bune sa se adune!
RECENSĂMÂNTUL POPULAŢIEI ŞI AL LOCUINŢELOR 2011
Pentru ca fiecare conteaza!
Buletine statistice lunare
Presedintia Cipriota a UE
Memorandum de cooperare dintre INS Romania si INS Bulgaria
Transportul de pasageri si marfuri pe moduri de transport in trimestrul 2/2012
Abonamente la publicatii statistice 2012
abonamente@insse.ro
Tel:+4021/3181824

- sau a unui site de matematică precum cel din figura de mai jos



şi care oferă *lecţii online* pentru elevi şi studenţi de genul celui de mai jos.



Relatia $P(A \cap B) = P(A) \cdot P(B)$ este indeplinită. Atunci evenimentele A si B sunt independente.

Câmp de probabilitate

Mulţimea tuturor evenimentelor legate de o experienţă împreună cu probabilităţile respective formeaya un câmp de probabilitate.

Probabilităţile calculate se referă la evenimente legate de experienţe având un număr finit de cazuri posibile(evenimente elementare).

Formule pentru calcularea unor probabilităţi

1. $P(A \cup B) = P(A) + P(B) - P(A \cap B)$
2. $P(A \cup B \cup C) = P(A) + P(B) + P(C) - P(A \cap B) - P(A \cap C) - P(B \cap C) + P(A \cap B \cap C)$

Scheme clasice de probabilitate

1.Schema lui Poisson

Se dau n urne U_1, U_2, U_3, ..., U_n care contin bile albe si negre in proportii date. Cunoastem, deci, probabilităţile p_i (i=1, 2, ..., n) cu care este extrasa o bila albă din urna Ui. Se cere probabilitatea de a extrage k bile albe si n-k bile negre, atunci cand din fiecare urna se extrage cate o bilă.

Probabilitatea căutată va fi coeficientul lui x^k in polinomul

$$P(x) = (p_1 x + q_1)(p_2 x + q_2) \dots (p_n x + q_n).$$

2. Schema lui Bernoulli

In schema lui Poisson peresupunem ca avem urnele identice. Atunci putem lua $p_1 = p_2 = \dots p_n = p$ si $q_1 = q_2 = \dots q_n = q = 1 - p$.

In acest caz, probabilitatea extragerii a k bile albe, va fi coeficientul lui x^k din polinomul

$$P(x) = (px + q)^n,$$

Există o serie de produse profesionale realizate cu scopul de a simplifica crearea aplicaţiilor web. Patru dintre cele mai utilizate ar fi următoarele:

• *Macromedia Dreamweaver MX*: este unul dintre cele mai utilizate instrumente de creare a aplicaţiilor web în prezent, oferă posibilitatea de a edita paginile web (includerea tabelelor, a fişierelor multimedia, a frame-urilor, formularelor, paginilor html dinamice) într-o manieră similară editării unui procesor de texte. Editarea se poate realiza direct în format html, în mod vizual sau în ambele moduri simultan iar vizualizarea paginilor se poate face în orice browser web.

• *Microsoft FrontPage*: este un produs al firmei Microsoft, şi are multe facilităţi comune cu Macromedia Dreamweaver MX, fiind în general inclus în pachetul Microsoft Office.

• *Adobe GoLive*: este un produs al firmei Adobe, şi este destinat aplicaţiilor web cu un conţinut grafic deosebit. Editarea paginilor web, vizualizarea şi inserarea obiectelor multimedia este similar cu al programelor Dreamweaver şi Front Page. Poate integra filme realizate cu QuickTime şi prezentări SML direct în paginile web. Se pot crea pagini în format ASP, JSP, sau PHP cu integrarea bazelor de date.

Alte exemple de instrumente pentru crearea aplicaţiilor web: Corel HoTMetaL: www.corel.com, Netscape Composer: www.netscape.com, Amaya Browser: www.w3.org/Amaya.

Am ales varianta utilizării programului Microsoft FrontPage în vederea creării unui site de promovare a statisticii matematicie, convinşi fiind că este un program flexibil, uşor de manevrat, cu multiple posibilităţi rapide în organizarea şi structurarea unui site interesant.

Aşa cum se cunoaşte, în reţeaua Internet, informaţiile sunt organizate sub formă de pagini Web şi pot fi accesate cu ajutorul programelor de navigare precum Microsoft Internet Explorer, Netscape Navigator, Opera etc.

Atunci când se salvează paginile la un site, FrontPage poate gestiona şi repara în mod automat hiperlink-urile, poate organiza fişierele şi directoarele, menţine barele de legături dinamice (cum se lucrează în FrontPage, vezi fig 1), poate verifica scrierea corectă a textului în site şi poate genera rapoarte ce anunţă eventualele nereguli din pagini şi fişiere.

În momentul lansării, fiecare pagină Web primeşte o adresă proprie care o identifică în mod unic. De asemenea, din interiorul unei pagini Web se pot încărca alte site-uri prin intermediul unor legături numite hiperlink-uri.

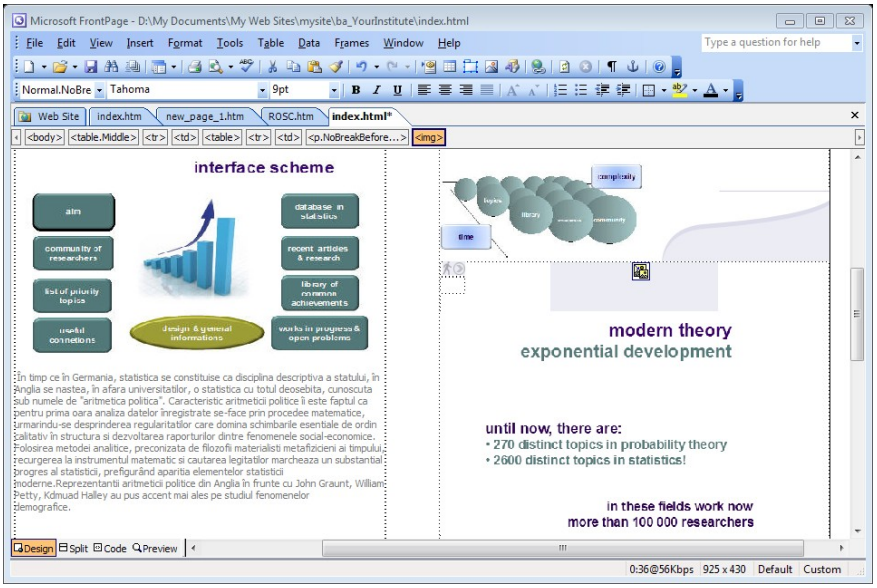
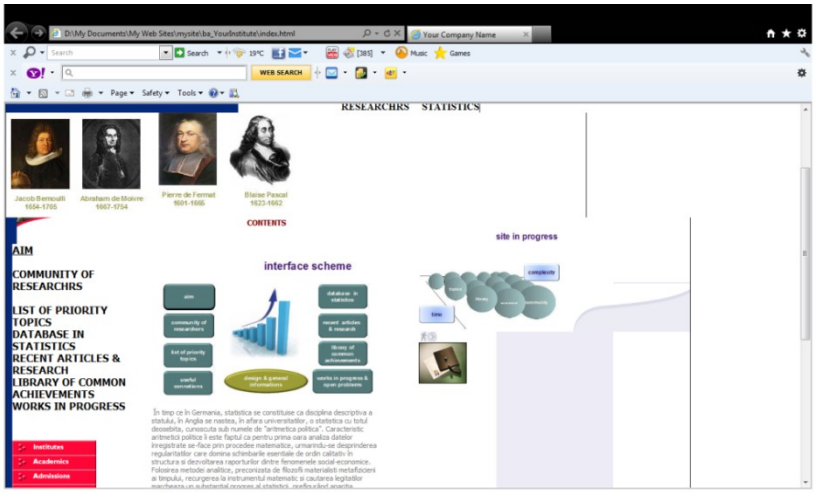


Figura 1

Modul de vizualizare Navigation arată reprezentarea grafică a structurii site-ului. În modul de vizualizare *Navigation* se execută click pe *New Page*, se creează astfel o pagină nouă numită New Page 1 sub pagina Home. Paginile din acest mod de vizualizare nu sunt pagini ale site-ului ci doar înlocuitoare ale acestora, astfel utilizatorul putând experimenta cu uşurinţă structurarea şi organizarea site-ului. Pentru a crea rapid paginile, ne-am propus să utilizăm opt pagini, acestea putându-se crea rapid prin apăsarea Comenzii *New* de mai multe ori pe pagina Home selectată:

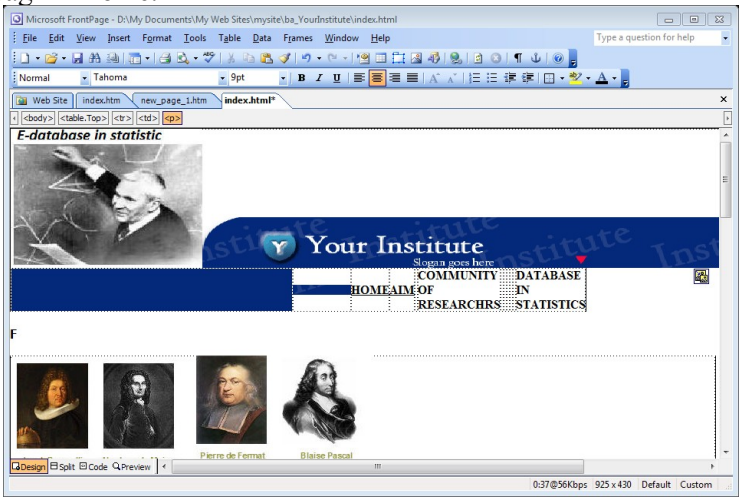
- **AIM**
- **COMMUNITY OF RESEARCHRS**
- **LIST OF PRIORITY TOPICS**

- **DATABASE IN STATISTIC**
- **RECENT ARTICLES & RESEARCH**
- **LIBRARY OF COMMON ACHIEVEMENTS**
- **WORKS IN PROGRESS**



Cu pagina Home încă selectată se apasă tasta TAB şi se activează titlul paginii pentru editare, iar denumirea site-ului: **E-DATABASE IN STATISTIC**.
Spre exemplu o modalitate simplă de a insera sigla site-ului nostru în pagina Home, ar fi să urmăm paşii **Insert→Picture→From File...**

Alegem din directorul dorit fişierul imagine, dăm dublu-click şi acesta apare în cadrul paginii Home.



Dacă în paginile de mai sus am văzut cum se organizează paginile web cu ajutorul programului FrontPage, acum vom adăuga bare de navigare la paginile lui,

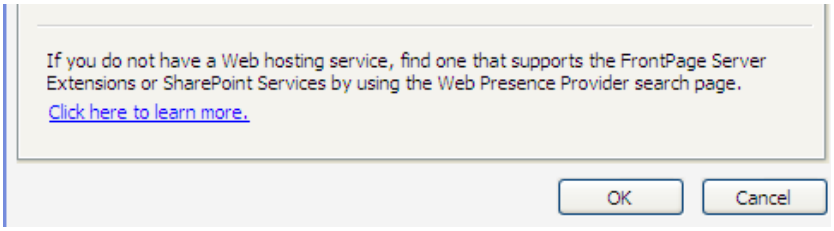
aplicând şi organizând teme grafice şi pregătindu-l pentru publicare pe internet sau World Wide Web.

Înainte de a publica site-ul este nevoie să ne asigurăm că paginile şi fişierele sunt bine organizate, toate hyperlink-urile funcţionează, paginile sunt scrise corect, precum şi faptul că avem suficient spaţiu disponibil pe serverul web. Pentru această propunere de site, programul FrontPage va gestiona hyperlink-urile pe care potenţialii vizitatori le vor utiliza pentru a vedea paginile site-ului nostru.

FrontPage realizează acest lucru utilizând o combinaţie a două facilităţi: margini comune paginilor web şi bare de navigare automate.

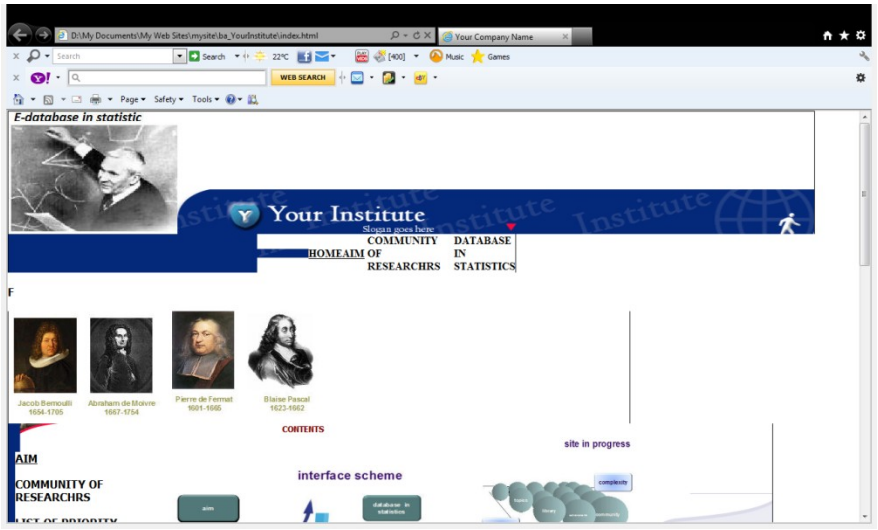
Marginile comune paginilor web sunt regiuni ale paginii rezervate pentru ceea ce dorim să apară în mod constant pe paginile din site-ul nostru. Acestea pot conţine etichete de pagini şi bare de navigare. Etichetele de pagină prezintă titlurile pe care le-am dat paginilor atunci când le-am creat, iar barele de navigare reprezintă rânduri sau coloane de hyperlink-uri la celelalte pagini din site-ul curent. FrontPage poate actualiza automat marginile comune şi barele de navigare a site-ului să funcţioneze mereu corect, chiar atunci când adăugăm, mutăm, sau ştergem paginile din structura site-ului.

În vederea realizării acestui lucru, se închid toate paginile deschise din formatul de vizualizare *Page*, apoi din meniul *File* vom da click pe *Publish Web* de pe bara de butoane. Acolo se vor specifica locaţia de pe World Wide Web unde se va dori să fie publicat site-ul, şi, dacă îmi este permisă observaţia, pare ceva asemănător scriitorului care îşi alege editura şi librăriile unde îi vor fi vându-te cărţile. Evident furnizorul nostru de Internet ne poate oferi această informaţie. În cazul în care nu suntem prea bine lămuriţi, vom executa click pe link-ul *Click here to learn more* din caseta de dialog *Publish Destination*.


If you do not have a Web hosting service, find one that supports the FrontPage Server Extensions or SharePoint Services by using the Web Presence Provider search page.
Click here to learn more.
OK
Cancel

Publicarea site-urilor pe un server care nu are instalat FrontPage Server Extensions poate dezactiva unele elemente existente în paginile web, cum ar fi chestionarele. FrontPage va afişa mesaje în timpul operaţiei de publicare pentru a informa utilizatorul despre anumite condiţii necesare.

Dacă programul FrontPage detectează că serverul pe care vrem să publicăm nu suportă FrontPage Server Extensions, va publica site-ul curent printr-un FTP (file transfer protocol).



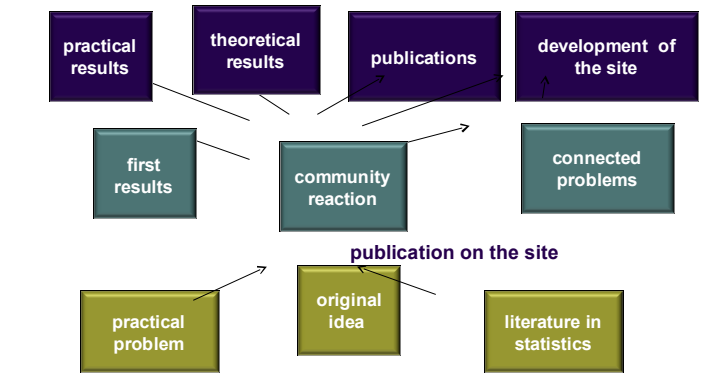
Aşa cum se ştie, organizarea şi structurarea unui site poate să dureze, iar marele avantaj al acestei practici este acela că pe măsură ce capeţi experienţă, devii mai inventiv, mai bine organizat. Se lucrează într-un câmp virtual unde nimic investit nu se aruncă de tot, ci doar se aranjează, se upgradează în termeni informatici, şi orice greşeală poate fi îndreptată, orice parte anostă poate deveni interesantă. Complexitatea mai mare asigură şi o mai bună poziţionare în motoarele de căutare (Google), iar tehnologii folosite in realizarea situ-rilor ar trebui să conţină

- HTML, xHTML, ASP.NET 2.0
- CSS, JavaScript, xDHTML, Flash-uri, Baze de date, module adiţionale.

În ultima perioada de timp au apărut foarte multe „site-uri”, sisteme CMS (Content Management System) care oferă posibilitatea de a publica foarte uşor conţinut pe internet. Aceste sisteme sunt foarte uşor de manipulat şi cele mai cunoscute au şi un suport foarte bun, atât din punctul de vedere al ajutorului pentru utilizarea conţinutului şi pentru programare, cât şi în ceea ce priveşte multitudinea de extensii sau module care permit introducerea de facilităţi suplimentare pe care le poate oferi un site web. Printre aceste CMS-uri putem aminti: Joomla, WordPress, Drupal, Concrete5.

3. Concluzii

Este necesară o cunoaştere la nivel global a unor fenomene. Spre exemplu, efectul pe care încălzirea globală îl produce asupra oamenilor este cunoscut, dar sunt mai puţin cunoscute rezultatele scăderii acestui efect în urma unor experimente. Toate acestea sunt contorizate şi monitorizate adecvat de studii statistice rafinate, iar rezultatele acestor studii pot şi trebuie cunoscute la scară largă. Schema de mai jos sintetizează efectul utilizării şi importanţa creării acestui site:



Concluzionând, putem spune că istoria Internetului, rămâne una dintre cele mai interesante şi instructive istorii. În cartea sa Jane Abbate remarca:

> *If there is a constant in the history of the Internet, it is surprise. Again and again, events not foreseen by the system's creators have rapidly and radically changed how the network has been used and perceived. This protean nature — the ability to take on unexpected and unintended roles— has been largely responsible for the Internet's endurance and popularity, and it explains the network's best-known legacies: the introduction of packet switching and other new techniques and the establishment of a unique tradition of decentralized, user-directed development. Some historians have even seen the Internet as a fitting technological symbol of the "postmodern" culture of the late twentieth century, in which unified authorities give way to multiple stakeholders with complex and contradictory agendas. If the Internet is a reflection of our times, it may be all the more valuable to know how this unusual system came to be and what has held it together. […] The Internet can thus be seen as an example of a "postmodern" technological system — i.e., one in which the unified operating authority is replaced by a decentralized, contradictory, and even chaotic form of control.* (Abbate 1994: 24)

Publicarea site-ului va aduce în mod cert beneficii în timp real nu doar unei categorii restrânse de utilizatori specialişti (profesori-cercetători, studenţi angajaţi în proiecte de cercetare), ci şi societăţii în general.

BIBLIOGRAFIE

Abbate, Janet, 1994, *From ARPANET to Internet: A History of ARPA-Sponsored Computer Networks*, 1966-1988. University of Pennsylvania, Ph.D. thesis.

Abbate, Janet, 2000, *Inventing the Internet*, MIT Press, e-book MSReader edition (Hardcover, July 1999, 268 p., Paperback, August).

Dinu, Mihai, 1997, *Comunicarea. Repere fundamentale*, Bucureşti; Editura Ştiinţifică.

Drăgănescu, Mihai, 2003, *De la societatea informațională la societatea cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Tehnică.

*** 1980, *Mica enciclopedie matematică*, Editura Tehnică, Bucureşti.

COMUNITATEA VIRTUALĂ CA UN CONSTRUCT AFECTIV. O PERSPECTIVĂ CRITICĂ*

Camelia GRĂDINARU
Universitatea „Al. I. Cuza" Iași

Online communities carry out not only information exchanges, but also considerable emotional exchanges. In spite of some gloomy predictions according to which people will never be able to build substantial interpersonal online relationships, they are however managing to do it quite successfully. As Manuel Castells used to say, extended interaction can lead to affective support and reciprocity, in spite of the fact that the relationships which are at the core of virtual communities are considered "weak ties". In this respect, my paper focuses on the main traits of the online communities seen as an affective construct ("hyperpersonal interaction" (J. Walther)), the "community commitment", the importance of the textual side of computer-mediated communication and of the "secondary" orality, the augmentation of the social capital, etc.).

Keywords: online community, affective construct, interaction, commitment, interpersonal relationships.

1. Introducere

Dezvoltarea noilor tehnologii şi mijloace de comunicare a condus şi la apariția comunităților virtuale[1], care s-au conturat progresiv în „locuri" online în care se face schimb de informație, se oferă în mod gratuit sfaturi sau soluții, dar și suport moral sau afectiv. Dacă multe studii realizate asupra Internetului au avut în vedere latura sa tehnologică, orientarea cercetătorilor înspre latura socială a con-

* Acest articol reprezintă o parte a cercetării finanțate prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare şi creşterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/ 49944".

1 Deşi o serie de cercetători consideră că între expresiile „comunitate virtuală" şi „comunitate online" există o paletă semnificativă de diferențe, în acest articol le voi folosi cvasi-sinonimic, deoarece „virtualitatea" nu intervine în discuție drept un criteriu major pentru a solicita astfel și o tratare conceptual-lingvistică specială a celor două concepte.

tribuit la emergența unor analize extrem de importante, cu concluzii edificatoare asupra multor aspecte implicate în ceea ce numim comunicarea mediată de calculator. Comunitățile virtuale au produs un efect de uimire în ceea ce privește încă actuala necesitate a oamenilor de a forma grupuri de afinități și interese, în pofida numeroaselor teorii contemporane care propovăduiau în special excesul de individualism, superficialitate, egoism și izolare. Mai mult decât atât, însuși conceptul sociologic de „comunitate" este unul cu un istoric sinuos, și care, la momentul apariției Internetului, cunoștea chiar un declin în ceea ce privește fundamentarea sa teoretică și coerența internă, dar și în ceea ce privește utilizarea lui (de pildă, Hirschhorn 2010). Termeni concurenți, precum cel de rețea socială, deși poate evitau o parte din neajunsurile cu care se confrunta conceptul de „comunitate", nu au reușit să-l înlocuiască, acesta din urmă fiind preferat pentru relevanța sa în materie de conținut. Cu atât mai mult, dezvoltarea noilor tehnologii de comunicare a arătat preferința utilizatorilor pentru comunitate, atât ca vocabulă, cât și ca fapt social, bineînțeles, remodelat de noile caracteristici ale unui mediu tehnologic și de comunicare recent.

După cum era de așteptat, reacțiile cercetătorilor la acest fenomen nu au fost nici pe departe concordante, dimpotrivă, sintetic vorbind, se poate observa o profundă polarizare a teoriilor și atitudinilor lor în ceea ce privește aproape orice aspect relevant al comunităților online. Situație care, în foarte multe cazuri, este explicabilă, mai ales dacă o privim ca decurgând din mai vechea problematică referitoare la poziționarea în legătură cu valoarea Internetului în genere. Astfel, „utopiștii", care valorizează caracteristicile pozitive al Internetului (viteză, anonimat, acces în general liber și cu costuri reduse, interactivitate, posibilitatea verificării unor informații, documentare rapidă etc.), au văzut în comunitățile create cu ajutorul acestui nou mediu un fapt pozitiv, care dezvoltă individul din punct de vedere psihologic și contribuie la augmentarea capitalului social. În plus, speranțele profunde ale multor analize care pot fi integrate acestui curent erau legate de câteva mize comunitare și sociale, astfel încât comunitățile online erau cercetate din perspectiva capacității lor de a crește gradul de participare civică, interesul legat de faptele și acțiunea socială, precum și participarea politică. Deși multe semnale pozitive au fost transmise în acest sens, cum ar fi existența petițiilor online sau a „orașelor digitale" de un real succes, mulți analiști ai fenomenului consideră că relația dintre noile tehnologii și fenomenul politic sau cel civic este încă una nedefinitivată, aflată încă în derulare.

Din cealaltă perspectivă, „distopiștii", care preiau ca fiind esențiale discursului despre comunitate caracteristicile negative ale Internetului, consideră că grupurile online nu sunt apte nici măcar să dezvolte un portofoliu de trăsături care să le permită etichetarea drept „comunități". Din punctul lor de vedere, relațiile mult prea fragile dintre membrii comunităților virtuale nu pot sta la baza unei „serioase" grupări sociale, astfel încât nu au acordat comunităților online statutul de comunități „reale". Astfel, au apărut mai multe posibile traiectorii de interpre-

tare și conceptualizare, care considerau comunitățile virtuale drept pseudocomunități, comunități alternative, suplement al comunităților offline, forme „diluate" de comunitate etc. Se pare că, într-o anumită măsură, conceptul clasic de comunitate, așa cum apare descris la Tönnies, de pildă, are încă efecte în ceea ce privește modalitățile actuale de teoretizare ale comunităților online.

2. Comunitatea online – un concept „under construction"

Pentru a putea depăși, în mare parte, polaritatea acestor teorii, constructivismul poate oferi o perspectivă operațională valoroasă pentru demersul de față. În acest sens, privilegiez abordarea care pune în centrul analizei o înțelegere a comunității virtuale ca un construct care trimite la o paletă generoasă de semnificații și trăsături, a căror ocurență va fi de fiecare dată reinterpretată, în special în funcție de context. Această interpretare prezervă atât complexitatea comunităților online, cât și caracterul lor fluid și nefixat. De fiecare dată când ne alăturăm online unei comunități suntem nevoiți să o construim mental și psihologic, să ne-o reprezentăm, să-i alcătuim o schiță mentală și chiar să construim o ipoteză despre relaționările din interiorul ei, poziția noastră ca utilizator, polii de interes etc. Mai ales că accesul într-o comunitate virtuală este în general liber, contactele se realizează mult mai facil, iar posibilitatea anonimatului sau a alegerii unei identități oarecare sunt unele dintre multele posibilități oferite de către noile tehnologii, conceperea comunității virtuale ca pe un construct face fidelă reprezentarea sa, din moment ce „geografia" ei este una profund schimbătoare.

Dintre multiplele fațete ale acestui construct, cea afectivă se desprinde ca fiind foarte importantă pentru majoritatea membrilor unei comunități online. Nu doar schimburile cognitiv-informaționale se realizează de cele mai multe ori cu succes în interiorul lor, ci, pentru unii cercetători, în mod paradoxal, se înfiripă și foarte multe relații emoționale, de ajutor voluntar sau sprijin afectiv real. Caracterul paradoxal reiese din faptul că, fiind un mediu neconstrângător, membrii nu sunt obligați să întrețină relații durabile și profunde din punct de vedere al unui angajament de natură morală (așa cum se întâmplă în cadrul unei comunități clasice ca familia), iar fluiditatea și posibilitatea utilizării anonimatului sau a diverselor avataruri pot transforma comunicarea dintre membri într-una artificială, lipsită de autenticitate. Mai mult decât atât, condiționările „tari" ale comunității tradiționale – contract colectiv, tradiție, legături de loc (geografice), relații interpersonale de tipul față-către-față etc. – lipsesc sau sunt profund modificate în mediul online. Comunitățile virtuale sunt, oricum, mai instabile decât cele offline și, pornind doar de la această minimă evidență am putea concluziona că relațiile afective interpersonale nu ar avea nici o șansă de reușită, din moment ce probabil nimeni nu ar vrea să se implice într-o legătură care stă mereu sub semnul provizoratului și al temporalității scurte. Cu toate acestea, realitatea a arătat de multe ori contrariul, iar cazul de „romantism electronic" Mandel – Nana, de pe Well, a devenit

emblematică (Hafner 2001). Deși se vorbește despre o scădere a pragului emoțional cauzată, în special, de anonimat, precum și de mai marea ușurință a afilierii, dar și a părăsirii unui grup online, unii utilizatori reușesc să mențină relații interpersonale profunde și substanțiale.

În majoritatea comunităților online pe care le-am vizitat, fie că erau comunități academice sau comunități ale mamelor sau comunități care au drept punct central hobby-uri, membrii își arătau simpatia în situații de criză, ofereau suport afectiv celor care puneau în discuții situații problematice și, uneori, veneau cu soluții practice la diverse probleme (inclusiv financiare sau sub formă de bunuri). Această manifestare nu exclude, totuși, situațiile de conflict, de antagonism sau de incompatibilitate afectivă clară între diverși membri (situații, de altfel, comune în offline). După cum preciza Manuel Castells, interacțiunea *prelungită* dintre utilizatori/membri conduce la suport afectiv și reciprocitate, în ciuda faptului că relațiile care stau la baza comunităților virtuale sunt de tipul legăturilor slabe, fragile („weak ties"). Continuitatea și durata relativ lungă a interacțiunilor și a schimburilor cognitiv-emoționale dintre subiecți par a fi totuși o condiție necesară care stă la baza realizării acțiunilor de acest nivel.

Un instrument digital foarte interesant și care conferă membrilor unei comunități online senzația de integrare afectivă, dar și prețiosul ajutor scontat în situații e criză este „Butonul de panică" (ca aici: http://forum.desprecopii.com/forum/topic.asp?TOPIC_ID=150525). Acesta poate fi accesat în situații de urgență, în care cineva are nevoie de un răspuns rapid în 24 de ore, iar mobilizarea pentru anumite cazuri este absolut surprinzătoare și extrem de sugestivă pentru modalitățile în care un mediu de comunicare considerat a predispune la izolare și egoism poate produce efecte contrare, uneori remarcabile. În acest sens, Rheingold (2003) privea comunitățile virtuale ca pe adevărate „baze de date" pentru problematici dintre cele mai diverse, „enciclopedii vii", „resurse magice", instrumente utile, mai ales în contexte în care alte posibilități nu sunt la îndemână (sau și atunci, datorită ușurinței găsirii informațiilor căutate). De asemenea, nu sunt de neglijat nici coordonatele cooperării online care se naște din aceste tipuri de relaționări, o colaborare semnificativă cel puțin prin prisma modalității în care aceasta poate modifica beneficiile și costurile acțiunii sociale în genere. De altfel, Rheingold a considerat că informațiile, cunoștințele, suportul moral, afectiv și ajutorul voluntar care sunt schimbate în cadrul comunităților virtuale pot fi tratate ca „daruri", iar cooperarea online poate fi caracterizată drept o „economie a darului". Această direcție de cercetare, care pleacă, de fapt, de la adaptarea teoriei schimbului social la caracteristicile Internetului (vezi Peter Kollock, de pildă), este una foarte rodnică.

3. Comunitățile online și relațiile interpersonale

Relațiile interpersonale formate online (indiferent dacă sunt dublate sau nu de interacțiuni offline) au cunoscut aceleași conceptualizări opuse din partea autorilor care s-au ocupat de acest subiect. Paradigmatic pentru înțelegerea acestei polarizări este cazul cercetătorilor Kraut et al., care, în 1988, au publicat concluziile analizelor lor asupra efectelor psihologice ale întrebuințării Internetului, tezele susținute fiind acelea conform cărora Internetul produce efecte negative severe, precum singurătate, depresie, deteriorarea relațiilor pe care subiectul le-a avut în viața „reală" etc. În anul 2002, aceiași cercetători au refăcut studiul, iar concluziile acestuia au fost opuse celor din primul articol – Internetul ar avea, de fapt, o autentică valoare psihologică...

Dintre principalele traiectorii de analiză ale acestui subiect, câteva mi-au atras atenția prin contribuția lor la înțelegerea complexității relaționării online, în care partea de construct afectiv iese, uneori, cu putere în evidență. Nu trebuie uitat, în această direcție, nici faptul că unii pionieri ai comunităților online au pornit în demersurile lor de la idei „romantice" de extindere a unui anumit tip de comunicare și socializare întâlnit în anumite epoci sau în anumite locuri din viața offline. În acest sens, Mathew McClure, primul director al Well, declara: „credeam la început că Well ar putea fi echivalentul electronic al saloanelor franțuzești din Epoca Luminilor" (Flichy 2001: 93). Prin urmare, la baza ideatică a alcătuirii unora dintre primele comunități au stat o serie de „idealuri" despre relațiile interumane și anumite modele de comunicare, în cazul celui surprins de Flichy, al unuia bazat pe cultură, eleganță și rafinament.

Pe de o parte, există studii relevante care se referă la crearea relațiilor noi cu ajutorul mijloacelor și tehnologiilor de comunicare. Astfel, posibilitățile oferite de către acestea au crescut semnificativ șansele îmbogățirii partenerilor relaționali dincolo de câmpul celor aflați în proximitatea fizică a subiectului. Nancy Baym (2002) argumentează această situație prin faptul că oportunitățile relaționale online cresc și datorită perceperii *reducerii riscului social*, percepție care echivalează cu un adevărat imbold înspre relaționare și conversație online. Dacă în cazul relațiilor interpersonale față-către-față o atenție semnificativă este acordată detaliilor de ordin fizic, înfățișare, atractivitate etc., toate acestea sunt acum pe plan secund, importantă fiind centrarea pe afinități, interese comune, mod de comunicare etc. Astfel, deși la distanță, se poate ajunge cumva mult mai rapid înspre nucleul axiologic al unei persoane (valori, credințe personale, aspirații, prejudecăți etc.) decât în unele relații care se realizează doar în mediul offline. Această situație este, însă, doar o posibilitate dintre multe altele; sunt unele forumuri sau chat-uri în care utilizatorii nu sunt deloc interesați de astfel de date personale. În orice caz, semnificativă mi s-a părut capacitatea Internetului de a reduce incertitudinea, sporind, în același timp, afinitățile interumane (Baym 2002: 69).

De aici decurge și o creștere a dezirabilității relațiilor online prin raportare la cele offline (bineînțeles că un rol imposibil de neglijat îl ocupă în această ecuație și ușurința închegării acestor relații, precum și ispititoarea lipsă de responsabilitate, care se corelează cu un soi de pragmatism relațional). Această situație, în care relațiile online devin mult mai atrăgătoare decât cele din exteriorul rețelei, a fost denumită de către Walther „hyperpersonal interaction". De altfel, latura textuală a comunicării mediate de calculator induce în sine un aspect valorizator pozitiv, utilizarea mesajelor conducând adesea la ideea că persoanele cu care relaționăm online sunt mult mai introspective și cu o conștiință de sine mult mai dezvoltată decât persoanele cu care relaționăm offline. De asemenea, studiul întreprins de Walther asupra grupurilor alcătuite din persoane care nu au nicio legătură împreună a arătat că presupunerea unor interacțiuni viitoare a crescut probabilitatea exprimării afecțiunii și încrederii.

Pe de altă parte, studiile efectuate se referă și la posibilitățile oferite de către noile tehnologii în ceea ce privește menținerea relațiilor pe care utilizatorii le au deja. În această direcție, există un număr mare de cercetări care au reliefat, de pildă, rolul e-mailul-ui în păstrarea relațiilor semnificative pentru subiecți. În comunitățile științifice online, de pildă, e-mailul este folosit pe scară largă, substituind cu succes atribuțiile pe care le îndeplineau scrisorile clasice.

Nu în ultimul rând, amintesc în interiorul acestui decupaj teoretic despre o sintagmă care, la prima vedere, ar putea părea absolut nepotrivită pentru ceea ce se întâmplă în mediul online – „angajamentul față de comunitate" („community commitment"). Se pare că dincolo de a fi o expresie „prăfuită", aceasta este una cu mare relevanță pentru mulți membri ai comunităților virtuale, desemnând o atitudine puternică de apartenență și angajament față de grupurile online din care ei fac parte. Dintr-o altă perspectivă, însă, cercetători precum Wellman, Haase, Witte și Hampton (2001) utilizează expresia „community commitment" pentru a sugera sensul motivat și responsabil al apartenenței, care poate mobiliza capitalul social, dar cercetările lor au arătat că utilizarea Internetului este asociată descreșterii angajamentului față de comunitățile virtuale aferente. La baza acestei concluzii par a sta fluiditatea participării la comunitate, numărul mare de comunități online în care un subiect poate fi înscris, de unde și eterogenitatea și fragmentarismul relaționărilor. Această poziționare își găsește, evident, și opusul, multe cercetări arătând nu doar că noile tehnologii cresc gradul de angajare al utilizatorilor la comunitățile lor online, ci inclusiv gradul de angajare și participare la comunitățile organice, offline.

4. Modalități textuale de realizare a liantului afectiv

O ultimă întrebare la care această lucrare își propune să răspundă este următoarea: cum este posibilă realizarea și menținerea unor relații afective de calitate în lipsa tuturor datelor pe care comunicarea față-către-față le-ar oferi

imediat? Bineînțeles că diverse platforme și soft-uri de calculator oferă în prezent caracteristici audio și video performante care par să înlocuiască sau să simuleze foarte bine o conversație „directă" obișnuită, care nu se folosește de mediul online pentru transmiterea ei. Cu toate acestea, cea mai răspândită formă de comunicare mediată de calculator, în special în comunitățile virtuale, este aceea care se bazează pe elaborarea și redactarea mesajelor scrise. Mai mult decât atât, abilitatea de a scrie mesaje este una foarte bine valorizată în ideea întreprinderii sau păstrării unor relații online, indicând o serie de atribute și competențe ale respectivului utilizator. Astfel, nu doar viteza scrisului este apreciată, denotând interes şi dorința de a menține respectivul dialog online, dar și calitatea, profunzimea sau cunoașterea specializată în legătură cu conținutul discuției sunt, adeseori, criterii luate în seamă de către subiecți.

Studiile asupra stilului lingvistic utilizat în comunicarea mediată de calculator i-au relevat natura discursivă hibridă, care combină un registru scris formal cu trăsături orale, informale. De altfel, cadrele conceptuale și infrastructura tehnologică sunt prin natura lor orale, scopul lor fiind acela de facilita o comunicare interpersonală de tipul celei vorbite. Lipsa indiciilor nonverbale conduce la utilizarea unui limbaj creativ, care abundă de abrevieri, emoticoane sau alte „scurtături" cunoscute de către membrii activi ai comunității. Acest jargon individualizează comunitățile virtuale, multe fiind studiile de caz care au arătat apartenența la o comunitate online pe baza gradului de cunoaștere și utilizare a limbajului specific respectivului grup sau chiar pe baza tipurilor de glume care se practică în interiorul său – inclusiv tipul de umor preferat putând fi un factor de coeziune a grupului.

Din altă perspectivă, în schimb, nu puține au fost acuzele aduse acestui stil lingvistic utilizat online, dar care pare a se dispersa şi în afara Internetului. Astfel, mulți cercetători au acuzat Internetul că produce o adevărată „ruină" lingvistică, din moment ce regulile de gramatică, ortografie, punctuație sunt constant încălcate în vederea unui scop mult mai mundan – viteza reacțiilor și a răspunsurilor scrise în comunicarea mediată de calculator. De asemenea, caracterul ludic pe care utilizatorii de Internet îl manifestă în legătură cu limbajul este accentuat, acesta fiind, de multe ori, o simplă unealtă folosită în diverse scopuri şi după reguli particulare şi schimbătoare. În acest sens, caracteristicile textualității online vin şi ele să susțină oralitatea digitală (Ong, Soffer) – o trăsătură provocatoare și care a suscitat apariția unor apropieri interesante nu doar de era radio-televiziunii, ci și de aceea a Evului Mediu.

5. Concluzii

Problematicile deschise de către conceptul de comunitate online sunt foarte variate, iar încercările de analiză a trăsăturilor şi valențelor sale au cunoscut o polarizare incomodă pentru cititorul care dorește să surprindă cât mai exact

coordonatele acestui fenomen. Dintre aceste problematici, perspectiva asupra comunității virtuale în termenii unui construct nu doar cognitiv sau simbolic, ci și afectiv, mi s-a părut elocventă prin însemnătatea sa în vederea integrării în imaginea noastră, fie ea şi teoretică, asupra comunităţilor online a unei componente esențiale. În acest scop, prezentarea critică a unora dintre cele mai semnificative atribute ale comunității virtuale ca țesătură de factori emoționali a fost necesară pentru conturarea fenomenului avut în atenție. De asemenea, am ales o serie de idei și trimiteri teoretice pe care le-am considerat grăitoare pentru această abordare, ele nefiind în nici un caz o exhaustivă trecere în revistă a literaturii de specialitate. Dimpotrivă, cadrele analizate sunt alegeri personale în ideea cartografierii acestui fenomen, poate criteriul cel mai important pe care l-am avut în vedere fiind relevanța lor în conturarea unor direcții distincte de interpretare.

Astfel, relațiile interpersonale care se fundamentează prin comunicarea mediată de calculator au avut parte de creionarea unui contur esențializat, dat fiind că atributul de „afectiv" face trimitere imediată la acestea, analiza lor având cu precădere în vedere acele caracteristici particulare care se fac cunoscute în mediul online, spre deosebire de relaționările interpersonale „clasice", din offline. De asemenea, modalitățile prin care liantul afectiv este făcut posibil online au constituit o altă preocupare a acestei lucrări, sugestivă fiind includerea în special în cadrul mesajelor scrise a încărcăturii emoționale (suport afectiv, întrajutorare, simpatie etc.), în lipsa manifestărilor non-verbale manifeste. Acestea din urmă, în schimb, se inserează „silențios" sub forma emoticoanelor, a abrevierilor personalizate, care vor să transmită prin limbajul scris mai mult decât acesta pare capabil să o facă. Fără a intra în detaliile discuțiilor provocatoare despre oralitatea digitală, am preferat doar să indic două referințe pentru acest subiect (Walter Ong și Oren Soffer).

Posibilitatea ca Internetul să crească interesul pentru comunitate, atât la nivel teoretic, cât și practic rămâne o valoroasă direcție de cercetare din domeniul noilor tehnologii, una dintre interogațiile esențiale fiind dacă spiritul comunitar nu a fost cumva doar „o utopie a Internetului la începutul său?" (Galibert 2007: 63). De asemenea, a considera Internetul ca fiind integrat în viețile noastre sau a-l percepe ca fiind strict exterior sau a-l interpreta cel mult din perspectivă instrumentalistă, poziționează diferit modul în care îl receptăm și îl teoretizăm, inclusiv în ceea ce privește componenta afectivă (care pentru unii este doar simulată, iar pentru alții există în mod real). Perspectiva ruptă de determinismul tehnologic şi care consideră Internetul ca pe un (alt) mediu printre altele mi se pare una mult mai eficientă, la fel ca și importanța acordată relaționării dintre online şi offline (deşi diferite, foarte multe contexte din viața offline se regăsesc „importate" în interacțiunile online, iar relevanța lor poate fi reciprocă și fecundă).

BIBLIOGRAFIE

Baym, Nancy K., 2002, „Interpersonal Life Online", în Leah A. Lievrouw & Sonia Livingstone (Eds.), *Handboook of New Media,* London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, pp. 62-76.

Flichy, Patrice, 2001, *L'imaginaire d'Internet*, Paris, Éditions La Découverte.

Galibert, Olivier, 2007, « Communautés virtuelles: un risque de marchandisation? », în Pascal Lardellier, Philippe Ricaud (sous la direction de), *Le réseau pensant. Pour comprendre la société numérique*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, pp. 61-68.

Hafner, Katie, 2001, *The Well: A Story of Love, Death & Real Life in the Seminal Online Community.* New York, Carroll & Graf Publishers.

Hirschhorn, Monique, 2010, « La communauté: du concept à l'idée directrice », în Ivan Sainsaulieu, Monika Salzbrunn, Laurent Amiotte-Suchet (sous la direction de), *Faire communauté en societé. Dynamique des appartenances collectives*, Rennes, Presses Univeritaires de Rennes, pp. 9-13.

Rheingold, Harold, 2003, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Boston, Addison Wesley.

Wellman, Barry, Haase, Anabel Quan, Witte, James & Hampton, Keith, 2001, „Does the Internet Increase, Decrease, or Supplement Social Capital?", în *American Behavioral Scientist*, 45(3), pp. 436-455.

CULTURA EXCESULUI: „EXTAZUL" POSTMODERN AL COMUNICĂRII*

Camelia GRĂDINARU
Universitatea „Al. I. Cuza" Iași

Yves Boisvert claims that "postmodernity is the daughter of this contemporary technical civilization", and Scarpetta introduced the concept of the "techno-culture age" in order to underline the constant intrusion of the technical devices into almost every known process. The technological revolutions made the world become "transparent", plural and complex. The depth, as well as the transcendence, is lost in the whirlwind of the rhizomatic communication, so that the *screen* and the *network* now designate the best metaphors for this society of communication. In Baudrillard's terms, we are witnessing a development of meaning and of the human subject in the form of an "ecstasy of communication" (the subject himself/herself being nothing else than a terminal inside a communication network). In this respect, my paper focuses on the relation between communication and postmodernism, describing some of the main scenarios of this nexus, of the postmodern subject and of the contradictions that appear inside them.

Keywords: postmodernism, communication, excess, network, screen.

1. Introducere

În discuțiile cu tentă culturală, și nu numai, termenul „postmodernism" a devenit un loc comun des vizitat, o etichetă regăsită pe foarte multe situații sau fapte, un slogan funcțional, „bon à tout faire" (Eco). Acest mediu general al dezbaterii, pentru care postmodernismul pozează într-o „extensie" culturală obligatorie, din moment ce este teoretizat în domenii atât de diverse precum arhitectură, critică literară, filosofie, artă, sociologie, antropologie, dar şi teologie, marketing sau geografie, i-a consacrat un spațiu de netăgăduit în cetatea „-ismelor" și a vocabularului curent. Această „ubicuitate" lingvistică, precum și atmosfera de „vedetă culturală" pe care pare a o emana postmodernismul nu au fost nici pe

* Acest articol reprezintă o parte a cercetării finanțate prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare şi creşterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944".

departe caracteristici care să îi confere în mod automat şi o bună fundamentare teoretică sau măcar consensul în ceea ce priveşte profilul esenţial al acestui curent. Situaţia paradoxală în care şi acum, după atâţia ani de la începuturile sale, pare a vieţui, este cumva una dintre trăsăturile interne cele mai stabile ale postmodernismului. Cumulul de contradicţii, provocarea constantă, de tip avangardist şi dificultăţile hermeneutice pe care le ridică postmodernismul sunt cele care, într-o reacţie dual㠄, atrag şi resping, deopotrivă, atenţia şi critica documentată. Astfel, semnificaţia şi chiar existenţa sa se află încă sub semnul controverselor, legate de problematici dintre cele mai diverse, de la „data de naştere" a postmodernismului, „inventarierea" iniţiatorilor săi şi până la dezbateri mai profunde, ce ţin de identitatea fenomenului luat în atenţie („este postmodernismul un curent, un domeniu de cercetare sau doar o modă culturală nesemnificativă?"; „reprezintă o depăşire, o radicalizare, o negare a modernismului sau numai un moment în interiorul acestuia?"; „este, la rândul său, înlocuit de post-postmodernism, transmodernism, postumanism?" etc.). Avem astfel de-a face cu o construcţie continuă, aflată aproape mereu în stadiul de provizorat, şi care conduce la necesitatea ca fiecare utilizare a conceptului, în diferitele sale forme şi perspective, „să-şi creeze propria validitate şi putere de convingere", deoarece „validitatea conceptului de postmodernism – ca un cadru în care să fie asamblat un model mai complex al prezentului cultural – nu poate fi dinainte garantată" (Călinescu 2005: 325). Situaţie, care, dincolo de faptul că transformă cititorul-cercetător în autor al propriei sale versiuni despre postmodernism, include şi un demers dublu, de edificare şi autoconstrucţie, demers ce nu e, de cele mai multe ori, unul facil. „Validitatea" conceptuală fragmentată şi personalizată poate să inducă un accentuat caracter haotic, ca şi presiunea, mereu constrângătoare, legată de justificarea şi argumentarea deciziilor teoretice luate (situaţie aplicabilă, totuşi, doar celor care nu scriu despre postmodernism în stil postmodern). Lipsa de garanţii, fragmentarismul, nevoia de inovaţie, multitudinea abordărilor conduc la lipsa unei definiţii unice a postmodernismului, a unui set clar de principii postmoderne, cu toate că există unele teorii care susţin perspectiva conform căreia, în pofida diferenţelor, traiectoriile disparate ale postmodernismului se unesc într-o nouă *paradigmă* sau *epistemă*. De altfel, opoziţia faţă de modernism/modernitate face firească existenţa acestei game de trăsături, într-o oarecare măsură disonante. Existenţa unei varietăţi de „postmodernisme" externalizează, de altfel, noţiuni dragi teoreticienilor acestui fenomen: „deteritorializarea" accentuată, lipsa oricărei tentative de fixare, precum şi fragmentarea însoţită de diseminare, ironia, parodia etc., care se aplică asupra fenomenului însuşi.

Lipsa consensului şi apariţia unei palete largi de poziţionări au condus şi la o altă consecinţă interesantă – fenomenul de „supracoerenţă proeminentă a conceptului de postmodern" (Connor 1999: 7), care derivă din dorinţa de a-l explica cât mai bine (de unde şi numărul mare de antologii, critici, studii în jurul acestui subiect) şi care implică ironia colaborării dintre direcţiile postmoderne de dis-

persare, diseminare, mişcare şi impulsul (modernist) de a-i „captura sinoptic" principalele înțelesuri. Din păcate, atracția pe care postmodernismul a exercitat-o încă de la apariția sa asupra unui public destul de numeros nu i-a conferit acestuia și o interpretare adecvată, de cele mai multe ori suprasaturația informațională cauzând daune în procesul hermeneutic și critic.

Un alt fapt interesant de semnalat în acest portret „rizomatic" al postmodernismului este raportarea teoreticienilor etichetați drept postmoderni la acest curent. De altfel, chiar numărul mare de scriitori şi artişti care au fost introduşi sub această „umbrelă conceptuală", în pofida numeroaselor deosebiri dintre ei, face şi mai dificilă descoperirea unui înțeles pentru termenul luat în discuție, astfel încât deconstruirea conceptelor moderne de întreg, progres, linearitate, unicitate, fixare este realizată și la acest nivel. Unii autori, considerați ca reprezentanți de seamă ai curentului, dau dovadă de o afiliere involuntară sau, în orice caz, nedoctrinară şi neasumată la ideile sale generale. Un exemplu grăitor este oferit de reacția lui Foucault care, întrebat despre coerența proiectului postmodern, răspunde: „ce anume numim postmodernitate? Eu unul nu sunt la curent!" (Foucault 1998: 133), în timp ce Paul Virilio pare a fi de acord cu poststructuralismul şi „hipermodernismul", dar mai puțin cu postmodernismul (fiind caracterizat de către unii critici drept un anti-(post)modern), care reprezintă pentru el cel mult o noțiune cu sens în arhitectură: „Postmodernismul? Nu are nici un sens pentru mine. Prin urmare, nu mă simt în nici un fel legat de postmodernism" (Armitage 1999: 26). Paradoxurile legate de propria afiliere culturală în raport cu etichetarea pe care cititorii sau criticii o realizează se adaugă astfel mini-inventarului de antinomii care compun, într-o anumită măsură, identitatea unui curent care preferă mișcarea continuă ternei fixări.

Dincolo de relaționarea postmodernismului cu alte curente culturale de marcă, precum poststructuralismul, modernismul sau avangarda, problematicile deschise de către acesta sunt foarte largi şi extrem de provocatoare. Dintre acestea, prezentul articol se va axa pe surprinderea complexei relaționări dintre postmodernitate şi tehnologiile comunicării, nu puțini fiind autorii care au susținut chiar o relație de tip cauză – efect între civilizația tehnică și fenomenul postmodern. În textura sinuoasă a acestei relaționări, modul în care se comunică în postmodernitate, precum şi rolul pe care îl mai joacă subiectul postmodern în această extinsă rețea de comunicare reprezintă alte coordonate ale interesului acestui articol.

2. Transparență și glocalizare în comunicarea postmodernă

Unul dintre primii teoreticieni care au semnalat trecerea către un alt tip de societate, în care componenta informațională și cea tehnologică încep să fie dominante, este Daniel Bell, prin descrierea a ceea ce el denumeşte *post-industrial society*: „societatea postindustrială semnifică dezvoltarea unor noi structuri şi principii axiale: transformarea de la o societate producătoare de bunuri la una

informațională sau societate de cunoaştere" (Bell 1973: 487). Aceasta presupune o schimbare complexă în interiorul structurii sociale şi priveşte în special trei componente: în domeniul economic, se înregistrează o trecere de la producție către servicii; în arealul tehnologic, se observă centralitatea industriilor bazate pe noua știință, iar în domeniul sociologiei se poate vorbi despre apariția unor noi principii de stratificare socială, precum şi a unor noi elite. Aprofundând aceste coordonate şi descoperind altele noi, cercetarea ulterioară a continuat să analizeze modalitățile în care apar și se dezvoltă un nou hedonism şi o „societate informatizată". Ocupându-se de stabilirea condițiilor cunoaşterii în societățile postindustriale, filosoful Jean-François Lyotard (2003) a observat inversarea raportului dintre știință – tehnică/tehnologie, scăderea credinței în progres şi în rațiunea capabilă de a produce libertate. Transformarea realității şi a mijloacelor de reprezentare a lumii în general sunt efectele de lungă durată ale mass mediei şi ale dezvoltării accentuate a tehnologiei. Teze precum „transmutarea realului în spectacol" sau expresii ca „societatea de consum", „logica mediatico-comercială", care păreau, la data apariției lor, provocatoare prin noutatea lor, sunt astăzi deja clasicizate, situație care atestă încă o caracteristică semnificativă a postmodernismului – viteza accentuată cu care se petrec în contemporaneitate o serie de fapte sau se încarnează anumite idei.

Relația dintre tehnologiile cunoașterii și ale comunicării, pe de o parte, și postmodernitate[1], pe de altă parte, pare a fi una centrală pentru mulți autori care s-au aplecat asupra acestui fenomen. Exacerbarea consumului şi creşterea rolului mass media par a alcătui o parte semnificativă din fundalul condițiilor hotărâtoare în ceea ce privește apariția unui nou tip de societate și a unei noi modalități reflexive asupra ei. Mai mult decât atât, unii critici ai fenomenului consideră că postmodernitatea este un produs al comunicării, un „efect" al acesteia. În acest sens, Yves Boisvert susține că postmodernitatea este „fiica" acestei civilizații tehnice contemporane, în timp ce pentru Scarpetta, noile şi din ce în ce mai

[1] Dacă pentru majoritatea cercetătorilor *postmodernismul* se referă la reflecția (estetică, artistică, filosofică, în genere culturală) asupra *postmodernității*, care ar face referire la condițiile de ordin istoric, social, economic şi politic, există autori care inversează caracteristicile termenilor sau care îi utilizează interşanjabil, argumentând că tipul de condiționare dintre cele două concepte este suficient de puternic pentru a nu se putea discuta coerent despre fenomenul postmodern decât făcând referire la ambele discursuri. Sesizând riscurile confuziilor posibile, Linda Hutcheon (1997) consideră că postmodernismul este o „noțiune culturală", conceptualizată în special în legătură cu modernismul, în timp ce postmodernitatea desemnează o perioadă sau o „condiție" de ordin social şi filosofic. Cu toate acestea, pentru a depăși aceste dispute terminologice, voi utiliza conceptele de postmodernism și postmodernitate într-o manieră relativ sinonimică, deoarece această folosire nu impietează atingerea scopurilor acestui articol. De asemenea, radiografierea unei societăți are nevoie de corelarea mai multor tipuri de reflecție și discurs – social, filosofic, mediatic, cultural, tehnologic etc.

performantele tehnologii devin o putere autonomă ce influențează relația omului cu elementele cele mai naturale, cum ar fi viața și moartea, impunând o grilă proprie de lectură a lumii, ce pare a aliena statutul subiectului. Acest gânditor propune şi o sintagmă – „era tehnoculturii”– pentru a sublinia intruziunea crescândă a mijloacelor tehnice în aproape orice tip de proces, inclusiv (sau mai ales) în cel cultural. De asemenea, Mark Poster consideră cultura postmodernă drept o „consecință” a diseminării tehnologiilor, diseminare care are efecte dintre cele mai importante în reconstrucția și reconfigurarea spațiului și a timpului, a relației omului cu tehnologia în genere, cu obiectul şi artificialul. Astfel, tehnologiile comunicării nu sunt deloc neutre, ci, în timp, ele pot modifica în mod substanțial înseşi condițiile și coordonatele în care este gândit şi construit subiectul. Jameson, de altfel, atribuie trecerea de la modernitate la postmodernitate unei noi crize care s-ar fi petrecut în modalitatea noastră de a experimenta cuplul spațiu – timp, în care acum prevalează categoriile spațiale, în timp ce alți teoreticieni ai postmodernității discută despre dispariția spațiului şi timpului, cauzată de creşterea valorii instantaneității, a efemerității, a unicei folosințe, a perisabilității, a bombardamentului mediatic etc. În acest context, Baudrillard discută despre hiperrealitate şi simulacru drept caracteristici ale lumii postmoderne, astfel încât lumi diferite pot fi regăsite în acelaşi spațiu sau timp, introducând ambiguitatea, lipsa reperelor şi chiar denaturarea ideii de istorie.

Un adevărat teoretician al vitezei, Paul Virilio, observă deplasarea rapidă a traiectoriei spațio-temporale, astfel încât acum ne aflăm într-o „dilatare globalizată a prezentului” (Virilio 1995: 164), dilatare care este produsă şi de către teletehnologii, care fac ca timpul prezent să fie central şi total. Dacă „ieri” puteam vorbi despre un „timp local”, care avea drept metaforă corespondentă suprafața, „azi” timpul este „mondial”, iar metafora sa potrivită este „interfața”. Mijloacele de comunicare „telescopează” realitatea, excluzând astfel perspectiva, atât de necesară realizării unei bune imagini despre real. Implozia mesajelor, realizată grație „comunicării-viteză”, realizează o „corporalitate” comunicațională mobilă, flexibilă, fluidă și excesivă, informația în sine fiind aceea care pare a umple tot spațiul, dar fără a putea să se fixeze nicăieri.

În viziunea lui Gianni Vattimo, revoluțiile tehnologice au făcut ca lumea să devină „transparentă”, plurală şi complexă, astfel încât însuşi „termenul de postmodern are un sens; şi acest sens e legat de faptul că societatea în care trăim este o societate a comunicării generalizate (o societate de mass media)” (Vattimo 1995: 5). Spre deosebire de Theodor Adorno, care a prezis omogenizarea societății prin mass media, dezvăluind un ideal de dominare, Vattimo descrie un ideal de emancipare, care rezultă din eliberarea raționalităților locale, a tradițiilor şi mentalităților specifice. Sfârşitul modernității îi apare lui Vattimo ca fiind realizat, din moment ce nu mai putem discuta despre istorie şi despre sensul ei urmând canoanele întregului, ale unitarului. Lipsită de centru, de o ordine prestabilită care să ghideze aproape univoc interpretarea faptelor, ideea de istorie se regăseşte în

criză, la fel ca şi corolarul ei, ideea de progres. Dar, subliniază Vattimo, la această disoluție a ideii istoriei și a modernității a contribuit în mod determinant și dezvoltarea „societății comunicării", care este, în sine, o „societate transparentă". Trei idei esențiale sunt de reținut în acest sens. În primul rând, pentru Vattimo, „naşterea" postmodernității a fost determinată de către mass media; în al doilea rând, „transparența" acestei societăți nu este echivalată cu un grad mai mare de iluminare sau de conştiință de sine, ci, dimpotrivă, cu creşterea nivelului de complexitate socială şi chiar cu dezvoltarea unui tip de haos colectiv. În al treilea rând, haosul creat nu trebuie interpretat totalmente negativ, ci, susține filosoful italian, el poate fi germenele emancipării viitoare. De asemenea, mijloacele de comunicare au pluralizat în mod hotărâtor viziunile despre lume (Weltanschauungen), imaginile esențializate despre om, viață, societate. Multiplicarea acestora prin intermediul mass media a făcut ca Occidentul să devină el însuşi un puzzle nesfârşit de culturi, sub-culturi, civilizații, astfel încât ideea de unitate a istoriei şi a lumii a dispărut. Tehnologiile informării pe scară largă şi a comunicării de masă au conferit dreptul la voce oricărei tip de culturi – nu doar celei dominante, ci și celor alternative sau de margine, astfel încât pluralitatea, paralogia, indeterminarea, fragmentarismul, diferența, au început să fie puse în mișcare și acceptate ca fiind importante pentru un nou tip de societate care părea să se contureze. Emanciparea pe care o produce mass media produce însă şi pierderea sensului realității, ca și un acut sentiment de „depeizare" (Vattimo 1995: 13), provenit din eliberarea elementelor locale, minoritare, diferite. „Glocalizarea" este astfel instaurată, din moment ce globalul nu mai poate fi separat de local, ambele fiind prezente concomitent pe banda nesfârșită a informației care circulă necontenit.

Societatea comunicării, care intensifică schimbul de informații și tinde să se elibereze de canoanele anterioare, nu este însă lipsită de erori sau efecte negative. Dacă modernitatea s-a conturat pentru mulți interpreți ai săi ca un fenomen ambivalent, dual, cu atât mai mult pentru postmodernitate s-a accentuat mai ales fața negativă a accelerării şi a modificărilor pe care le presupune. Dezorientarea, supravegherea electronică sau superpanopticonul social, atomizarea, preeminența valorilor narcisist-hedoniste, apariția societăților postmoraliste, a „erei vidului", „amurgul datoriei" (Lypovetsky) sau dezvoltarea unei „moralități fără cod etic" (Bauman) sunt, după cum ne atenționează mulți autori, doar o parte infimă a pericolelor unei astfel de orânduiri postmoderne.

3. Excesul comunicării – un extaz global

Comunicarea în postmodernitate pare a fi caracterizată de contradicții – în timp ce numărul canalelor de comunicare este în creştere, iar posibilitățile de aderare şi de creare de noi grupuri sociale par a fi nenumărate, individualizarea exacerbată, transformarea indivizilor în monade, jocurile de putere şi interese par a

slăbi liantul social, superficializând relațiile interumane. Mai mult decât atât, comunicarea este acum rizomatică, presupunând bricolaje textuale şi lecturi fractale, devenind tentaculară şi suprasaturând mediul. Profunzimea, la fel ca şi transcendența, se pierd şi în tumultul comunicării, astfel încât *ecranul* şi *rețeaua* desemnează acum cele mai potrivite metafore care corespund societății de comunicare. Informația şi mass media nu creează o scenă, ci doar un ecran lipsit de profunzime şi de iluzie, situație care transformă complet seducția în *fascinație*. În interviurile lui Philipe Petit, Baudrillard remarcă imposibilitatea supraviețuirii stadiului oglinzii în contemporaneitate, stadiu înlocuit cu etapa „video" şi cu omniprezența ecranului (Baudrillard 2001). Acum, seducția completă este aceea a imaginii şi a tehnologiilor avansate care ne creează halucinația realității, sensul, la fel ca și subiectul, fiind dizolvați în rețea. Într-un mod similar, Virilio observă cum, o dată cu noile tehnologii de comunicare, societatea spectacolului este încheiată – subiectul nu mai este un spectator în fața monitorului, el nu mai întreține o relație de observație cu mediul, ci, de data aceasta, relația este una de *conținere*: „ecranul îi conține pe toți, uniți în aceeași interfață, într-o aceeași «comutare de viziune», care interzice orice distincție normativă între real și simulat" (Virilio 2001: 75). Lipsa distincțiilor impune o adevărată „derealizare", subiectul, dar și obiectul fiind supuși crizei manifeste, din moment ce doar circularea informației este aceea care subzistă sau traiectoria sa, ce pare fără sfârşit.

Este, fără îndoială o cultură a excesului, în care subiectul este expulzat dintr-o poziționare centrală către una nodală, în care are doar funcția unui terminal în rețeaua „netedă și operațională a comunicării" (Baudrillard 1997: 8). „Rețeaua informativă" te cuprinde, te hărțuiește, suprasaturându-te informațional și miniaturizând totul, creând ceea ce Baudrillard a denumit „encefalizare electronică". Dacă până acum exista alienare, aceasta era în special una a separării de ceilalți sau de lume (în societatea de consum, de pildă), însă în societatea comunicării, susține filosoful și sociologul francez Jean Baudrillard, „nu mai trăim în drama alienării, trăim în extazul comunicării. Iar acest extaz este obscen. Obscen e ceea ce pune capăt oricărei priviri, oricărei imagini, oricărei reprezentări. Nu numai sexualul devine obscen, există astăzi o întreagă pornografie a informației și comunicării" (Baudrillard 1997: 16). Mult prea vizibilul, precum şi disponibilitatea continuă a imaginilor mass media conturează un extaz interpretat, în mod evident, în sens negativ. După cum și Paul Virilio remarca, sfera privată e greu realizabilă, din moment ce „învecinarea interactivă" (Virilio 2001: 76) a devenit obligatorie. Solicitarea neîncetată a rețelei de a comunica, de a (te) expune, de a te pierde exteriorizându-te continuu este extatică, din moment ce totul pare a fi redus la o singură dimensiune – aceea a comunicării. „Supermarketul cultural" postmodern, deschis non-stop și solicitând și din partea consumatorilor săi o prezență constantă, se reliefează astfel din acest noian comunicațional excesiv. Redus la un nod comunicațional, subiectul postmodern este constrâns să depună mai multe eforturi

pentru a nu se pierde în imensitatea rețelei. Patologiile comunicaționale, la fel ca și cele psihologic-individuale sau colective pot apărea, paradoxal, cu mai multă putere într-o eră a vitezei și a transparenței voite decât într-una a opacității și a distanței întreținute. Caracterul contradictoriu al postmodernismului pare a fi de regăsit, așadar, și în interiorul cadrelor comunicaționale ale societății informaționale.

4. Concluzii

Profilul sinuos al postmodernismului conține o serie de trăsături contradictorii și face trimitere la o literatură de specialitate care deține, ea însăși, un impresionant număr de idei, în mare parte, disonante. Deși cele mai intens discutate și disputate relaționări sunt acelea dintre postmodernism/postmodernitate și alte curente de marcă, precum modernismul/modernitatea, poststructuralismul, avangarda, prezentul articol s-a centrat pe analiza unei relaționări care a luat forma unei premise interesante – cultura postmodernă drept consecință a dezvoltării și răspândirii tehnologiilor de comunicare. În acest sens, am realizat un decupaj teoretic pe care l-am considerat semnificativ în vederea expunerii condensate a unora dintre cele mai importante luări de poziție pe acest subiect. Astfel, secvențe teoretice aparținând lui Mark Poster, Gianni Vattimo, Paul Virilio, Jean-François Lyotard sau Jean Baudrillard au fost utilizate în scopul ilustrării celor mai sugestive caracteristici ale acestei premise și a celor mai însemnate consecințe care decurg, pe mai multe paliere, din susținerea ei. De asemenea, analiza succintă a comunicării postmoderne a fost abordată din prisma ideilor de „exces" și „extaz", care sunt, de altfel, emblematice pentru cultura postmodernă în ansamblul său. Evitând, în măsura posibilului, teza determinismului tehnologic, menținerea analizei în domeniul filosofic și al teoriilor comunicării nu a evitat nici indicarea unor consecințe de ordin antropologic ce decurg din cartografierea cu mijloacele astfel stabilite a postmodernului ca atare.

BIBLIOGRAFIE

Armitage, John, 1999, „From Modernism to Hypermodernism and Beyond: An Interview with Paul Virilio", în *Theory, Culture and Society*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage Publications, vol. 16 (5-6), pp. 25-55.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuşi,* 1997, trad. de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Ştiință.

Baudrillard, Jean, 2001, *Paroxistul indiferent. Convorbiri cu Philippe Petit*, trad. de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print.

Bell, Daniel, 1973, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, Inc., Publishers.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, 2005, trad. de Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, Mona Antohi, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Iaşi, Editura Polirom.
Connor, Steven, 1999, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, trad. de Mihaela Oniga, Bucureşti, Editura Meridiane.
Foucault, Michel, 1988, *Politics, Philosophy, Culture; Interviews and Other Writings, 1977-1984*, London, Routledge.
Hutcheon, Linda, 1997, *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, Bucureşti, Editura Univers.
Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, 2003, trad. de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print.
Poster, Mark, 1997, *Cultural History and Postmodernity, Disciplinary Readings and Challenges*, New York, Columbia University Press.
Vattimo, Gianni, 1995, *Societatea transparentă*, trad. de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica.
Virilio, Paul, 1995, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée.
Virilio, Paul, 2001, *Spațiul critic,* trad. de Sebastian Big, prefață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print.

HOW TO REACH THE CONCEPT OF EUROPEAN INTEGRATION IN LSP TEACHING AT THE UNIVERSITY OF BELGRADE – FACULTY OF PHARMACY

Leontina KERNIČAN
University of Belgrade, Serbia

Unificarea programelor de învățământ conform implementării procesul de reformă Bologna a fost inițiat la Universitatea din Belgrad în anul 2003, iar la Facultatea de Farmacie a intrat în vigoare în anul de studiu 2006. Problemele curente ale implementării strategiilor de reformă în predarea limbii de specialitate, îndeosebi privind ştiinţele interdisciplinare, sunt cauzate în general de incapacitatea studenţilor de a urmări acest concept de specializare, având un nivel de cunoştinţă a limbii străine insuficient pentru a parcurge o terminologie interdisciplinară. De asemenea, este vorba de preponderența limbii engleze față de alte limbi de circulație mondială şi incapacitatea profesorilor de a parcurge o materie interdisciplinară urmărind terminologia curentă. Această lucrare va urmări posibilitatea unor demersuri strategice pentru a atinge acest concept de integrare multiculturală privind metodele de predare a limbilor străine de specialitate şi de organizare a cadrelor didactice în acest sens.

Key words: LSP methodology, European standards, interculturality, domestic concepts.

1. Introduction

The initial steps of implementing the Bologna process into the European academic system of education were made in 1999, only one year after the Sorbona Declaration was signed in 1998 by four countries. The next year, 29 European countries signed the Bologna Agreement in order to establish the unique academic system of education. Accordingly, several objectives were determined:

- to improve students' mobility
- to contribute to the competitiveness of European institutions for higher education in order to be world-wide integrated
- to harmonise the European systems for higher education
- to interconnect the European institutions for higher education

- to integrate something new, but starting previously from an essential deep analysis in the specific required knowledge
- to be creative, interactive and focused on students professional objectives

The Bologna process started at the University of Belgrade in 2003 by implementing the Bologna Declaration that has to be adopted by all Serbian faculties up to 2011. Later on, the Law on High Education in Serbia was harmonised with the European standards for accreditation of all Serbian faculties in 2004. By implementing the new system of academic education started in Serbia in 2006, it was determined that any college or faculty must fulfil the conditions provided by the Law on High Education, especially regarding its space, study programmes, teaching staff and equipment. Accordingly, all the faculties and high schools must dispose of at least four metres space for each student or two square metres, if they work in two shifts, as well as minimum 70 per cent of full-employed teaching staff, 1,000 course books and the set of rules for writing and publishing them.

2. Implementation of Bologna Standards at the University of Belgrade – Faculty of Pharmacy

Foreign languages at the Faculty of Pharmacy, such as Russian, French and German have a long tradition. They were introduced in 1952/53, two hours per week in the first, second and third year of study.

From the beginning, the lectures have been carried out by many professors, but were only engaged those for the English language study up to 1995, when the French language lecturer was engaged as well. The English language was taught by: Radoslav Horvatović (till 1981), Mr. Sc. Dušan Dragićević (1995-2003); the French language by Leposava-Bela Pavlović, Nikol Tolstoj, Mr. Sc. Olga Bradić (1988-1995); the Russian language by Nera Prikelmajer and Boško Bošković (since 1995), and the German language by Dragoljub Obradović, Mr. Sc. Svetislav Bradajić (since 1995) and Mr. Sc. Nada Krnjajić-Cekić (since 2003).

In the first years of study the foreign languages at the Faculty of Pharmacy were optional. Afterwards, they became compulsory subjects included in the first and second year of study since 1987/88 until the implementation of Bologna Declaration in 2006, when was carried out the Bologna concept of education. At the moment, the LSP teaching has been represented by two languages: English and French, carried out by Mr. Sc. Milica Mirić (since 1995) for the French language and Mr. Sc. Leontina Kerničan (since 2003) for the English language. Both languages are compulsory for both majors, Master of Pharmacy (MP) and Master of Pharmacy – Medical Biochemistry (MB) degree, and they must be attended in the first and second semester of the first year for Master of Pharmacy – MB degree and only in the fourth semester in the second year of study for Master of Pharmacy

degree.[1] Students may choose the foreign language to study not only on their own, but also according to their previous knowledge of the English or French language, because for those who didn't learn any of these languages at all, they have to choose to study only the French language at the elementary level[2]. Also, those who attended the lectures of both English and French may choose to study one of them, but in the majority of cases they will decide for the English language because in the elementary and high school they have got more substantial knowledge of this language due to its prevalence in curricula. Unfortunately, the French language is less included in the Serbian curricula of both levels of primary and secondary school, although many students are interested in studying it, especially due to their possibility to continue studies in France, particularly in pharmaceutical branches. In fact, the Government of the Republic of France grants each year the scholarships to continue their Master II studies in France, so it is an advantage to know many languages for an intellectually minded student.

There are also two optional subjects in the course of undergraduate studies: English Language in Professional Practice (one semester/two hours per week) and English Language in Academic and Professional Communication (one semester/ two hours per week). The availability of these optional subjects is better, because students have the possibility to choose without restrictions, but if they had to study the English language only, how to choose the other language to continue their professional training in some branches of their interest?

---

1 Mirjana Medenica, Darko Ivanović, *Monography, 60 godina Farmaceutskog fakulteta u Beogradu (60th Years of the Faculty of Pharmacy): 1945-2005*, University of Belgrade, Faculty of Pharmacy, Publikum, Belgrade, 2006.

2 At the Faculty of Pharmacy there are no organised courses for the elementary English language in spite of the fact that for attending LSP lectures they are supposed to have at least A2 level of knowledge.

3. Foreign Language Standards at the University of Belgrade in the period 1992-2012

Following the statistic data of analysis in the period 2006-2012, we are faced with the next facts:

Table 1. Growing presence of LSP students attending the lectures of the English and French Language at the University of Belgrade – Faculty of Pharmacy between 2006-2011

Year of implementation of Bologna process	Number of students attending the English language	Semesters of attending the English language	Space and didactic materials	Prerequisites/ entry exam
2006-2007	for English l. MP 214 MB 55 for French l. MP 46 MB 10	4th semester, 1st and 2nd semester of study (for both languages)	lectures organized in only one large group for both study programmes (MF or MB) / one handbook	/
2007-2008	for English l. MP 214 MB 55 for French l. MP 46 MB 10	4th semester, 1st and 2nd semester of study (for both languages)	lectures organized in only one large group for both study programmes (MF or MB) / one handbook	/
2008-2009	for English l. MP 235 MB 65 for French l. MP 25 MB 57	4th semester, 1st and 2nd semester of study (for both languages)	lectures organized in only one large group for both study programmes (MF or MB) / one handbook	/
2009-2010	for English l. MP 244 MB 60	4th semester, 1st and 2nd semester of	lectures organized in only one large group for both	/

	for French l. MP 20 MB 5	study (for both languages)	study programmes (MF or MB) / one handbook	
2010-2011	for English l. MP 206 MB 53 for French l. MP 20 MB 3	4th semester, 1st and 2nd semester of study (for both languages)	lectures organized in only one large group for both study programmes (MF or MB) / one handbook	/

According to these facts, the next problems must be taken into account:

- adaptability of numerous students and their entry level in attending LSP (their common knowledge of the English language);
- incomprehensive knowledge of lecturers referred to interdisciplinarity in a view of pharmaceutical sciences and pharmacy practice;
- insatisfactive collaboration of lecturers with their colleagues from the English speaking countries, especially those concerned to pharmaceutical and medical disciplines;
- inappropriate equipment, lecturing rooms and study programmes that must be focused on the priorities of Bologna process according to the European education programme.

The problem of adaptability that affects both students and lectures is very important and must be considered with seriousness. From the previous evidences, there were evidently many disadvantages. As referred to LSP lecturers, they must appreciate the linguistic patterns of pharmaceutical terminology and their interdisciplinarity. Therefore, it is of utmost importance to maintain continuous cooperation with colleagues from pharmaceutical branches on the core issues in developing their professional terminology as well as to introduce some items from the professional literature into every year of study in order to constantly follow the professional subjects from the curriculum. This also means that foreign language as a subject, especially the English language as being our *lingua franca*, must be introduced into study curriculum into all years of study. And what is the most important and undoubtedly indispensable is a worldwide collaboration between the foreign language lecturers in order to improve our knowledge with some models for LSP teaching according to the Bologna concept.

On the other side, the Bologna process affects the students who are often inadequately prepared for studying professional languages. Their level of general

knowledge of the English or French language is often inadequate, so we have different levels without any previous selection. As we can see in the table 1, students at the Faculty of Pharmacy have no entry test before studying a foreign language. The only criteria of their placement is the fact that they learned the English or French language in the last four or eight years in their primary or high school (level A1 → C1). Due to this irrespective attitude that results mostly from the ignorance of basic principles in teaching and learning any language, we have at the moment groups of about 250 persons attending LSP (one or two hours per week) following two various curricula designed for two existing majors (Master of Pharmacy degree and Medical Biochemistry degree). During the past years, there were more than 200 students per year at the Master of Pharmacy degree attending the lectures of the English language and about 1/4 or less attending the French language. The problems are in general very specific being mostly concerned with the level of their general English knowledge, but also to their social and psychological life expectances and occupational ones. Many times their decision to study the English language is not only related to their level of knowledge.

As it was emphasized previously, lecturers have difficulties in approaching the comprehensiveness of interdisciplinary terminology. This is indeed a decisive step in a successful lecturing! And they are not rarely faced with this. It is said that a philologist is not always wide prepared in all disciplines. Of course, we may ask which is a philologist's preferred discipline, but in the case where a philologist is engaged to do lectures with students that are not philologists, lecturers must be well introduced with the basic terminology of their professional disciplines and to collaborate with colleagues from the specialised topics in order to prepare curriculum focused on the core terminology of the discipline.

The question is therefore, how to intersect all these aspects mentioned previously in order to realize the concept of small groups of students, with more interactivity and more technical equipment in carrying out lectures? It will be hardly efficient without the interactivity of all these decisive subjects!

For instance, let us take a look at the situation at the other faculties at the University of Belgrade between 1992-2009:

Table 2. Foreign languages at the other faculties at the University of Belgrade in 1992/93 (four or more languages)[3]

Faculty	**Foreign language / hours per week/ semester**
Faculty of Architecture	1+1 V-VIII
Faculty of Civil Engineering	1+1 VI-IX
Faculty of Electrical Engineering	2+0 II-IV

[3] University of Belgrade (2009), Jezik struke – teorija i praksa (The Professional Language – Theory and Practice), collection of papers.

	2+0 I-IV
Faculty of Mechanical Engineering	2+2 III-IV
Faculty of Technical Engineering	1+1 V-VIII
Faculty of Technology	1+1 V-VIII
Faculty of Technical Sciences	1+1 V-VIII
Faculty of Agriculture	1+1 I-IV
School of Medicine	1+1 I-IV
Faculty of Occupational Safety	1+1 I-IV
Faculty of Physical Culture	2+0 I-IV
Faculty of Veterinary Medicine	1+1 I-IV
Faculty of Mining and Geology	1+1 V-VIII
Faculty of Transport and Traffic Engineering	1+1 I-IX
Faculty of Stomatology	1+1 V-VIII
Faculty of Pharmacy	1+1 I-III
Faculty of Forestry	2+2 III-IV 2+0 V-VI
Faculty of Phylosophy	1+1 I-II 2+2 III-IV

Table 3. Foreign languages at the other faculties at the University of Belgrade in the period 1992-2008[4]

Foreign languages	**1992/93**	**2005/06**	**2007/08**
four or more languages	100%	43%	31%
two or three languages	-	17%	13%
only the English language	-	40%	56%

Table *4. Foreign languages at the other faculties at the University of Belgrade in 2007/08*[5]

Foreign languages	**percentage**
four or more languages	31%
two or three languages	13%
only the English language	56%

[4] University of Belgrade (2009), Jezik struke – teorija i praksa (The Professional Language – Theory and Practice), collection of papers.

[5] University of Belgrade (2009), Jezik struke – teorija i praksa (The Professional Language – Theory and Practice), collection of papers.

Table 5. Number of lecturing hours in the period between 1992-2008[6]

Number of hours	**1992/93**	**2005/06**	**2007/08**
180-240 hours	22%	16%	11%
120 hours	61%	58%	39%
(30) – 60 – 90	17%	28% reformed programmes	50% reformed programmes

4. Conclusion

There are a lot of dissimilarities to be seen in LSP curricula. First of all, fewer possibilities to study and to choose the language that students prefer and know better. On the other hand, students have many difficulties to follow the study programmes when educational institutions apply the global concept on their own. Due to these facts, the students are often confused and mainly disinterested. Most of us know that pedagogic principles in any sense are the most successfully applied when we reflect their patterns and sensibility in practice. If our core models are focused only on simulation, the result will be only a simulation!

The core idea of the Bologna concept is to reach to the people, to take away all the barriers that intersect their mind and to create a new intellectual open-minded person. Also, to ignore some stereotypes that are not always resulted from old-fashioned minds or poor economy.

Foreign languages at the universities, as an indispensable part of education, must be fully integrated into curricula as language "linking patterns" in order to help students understand the complexity of their professional engagements and to meet all their intellectual needs and requirements. On the other hand, students are expected to show initiative, to be encouraged to self-development, critical thinking and to be open-minded persons.

All the mentioned problems affect the strategic orientation of creating the intellectual mind of 21th century man, so all of them must be elucidated with seriousness and competence to establish the real concepts that will be the ″spring board″ for further integration into the European context.

BIBLIOGRAPHY

Mićić, S., 2009, *Studije o jeziku medicine u engleskom i srpskom jeziku (Studies on the Language of Medicine in the English and Serbian Language)*, Belgrade, Beogradska knjiga.

[6] University of Belgrade (2009), Jezik struke – teorija i praksa (The Professional Language – Theory and Practice), collection of papers.

Medenica, Mirjana, Ivanović, Darko, 2006, *Monography, 60 godina Farmaceutskog fakulteta u Beogradu (60th Years of the Faculty of Pharmacy): 1945-2005*, Belgrade, University of Belgrade, Faculty of Pharmacy, Publikum.

University of Belgrade, 2009, *Jezik struke – teorija i praksa (The Professional Language – Theory and Practice)*, collection of papers, pg. 727-734, Čigoja štampa, Belgrade.

http://www.hrk.de/bologna/de/download/dateien/Engl_BNE_20und_20der_20BolognaProzess.pdf.

SEMANTIC AND SITUATIONAL CONTEXTS IN ECONOMIC TERMINOLOGY

Elena MUSEANU
Romanian-American University, Bucharest

Analiza porneşte de la premisa comportamentului parţial diferenţiat al termenilor în diverse tipuri de discurs economic – cel ştiinţific şi cel mediu (din presa economică de largă circulaţie). Exemplele analizate urmăresc păstrarea nucleului dur al sensului specializat şi efectele conceptual – semantice pe care le aduc combinaţiile contextuale în diferite tipuri de texte. Variaţia terminologică în textele economice actuale este condiţionată, în primul rând de evoluţia societăţilor, iar presa economică de largă circulaţie este silită să reflecte dinamica modificărilor care se produc sub ochii noştri şi nu sunt încă reflectate în textele strict ştiinţifice, dat fiind că acestea se elaborează mai greu. Determinarea strictă din punct de vedere extralingvistic are drept consecinţă utilizarea mult mai riguroasă a termenilor economici, cu definiţii şi relaţii interconceptuale manifestate la nivelul densităţii terminologice destul de mari în texte cu o circulaţie mai largă. Aceste caracteristici specializate ale textelor analizate cresc importanţa lor pentru limbajul economic specializat, tocmai pentru că reflectă dinamica economică în termeni adecvaţi. Se remarcă, în primul rând, contextele care nu se diferenţiază de cele ştiinţifice prin caracteristicile obiective privitoare la realităţile economice noi. În unele cazuri, caracterul eterogen este condiţionat de importanţa „situaţiilor de comunicare mixte" ca forme ale variaţiei terminologice în economie.

Keywords: economic terminology, dynamics, linguistic and extra-linguistic contexts.

0. This work aims at determining the linguistic peculiarities of terms in determined fields, including economics. Using concepts and methods of linguistic analysis, this type of *descriptive terminology* is based on the data of *cognitive terminology* (specialists in the field), but takes into account the *terms as they are actually used in a certain language, in texts and contexts of various types*. In terms of such a theoretical position, the concept of *variation* (*variability*) becomes fundamental as it can characterize the terms used in effective communication.

Thus, the *dynamics of terminologies* is accepted as fundamental issue in the economic terminology in today's societies, especially if one takes into account extra-linguistic data and different levels of use. This is determined by the economic developments of modern societies and it is highly illustrated in the economic press of wide circulation, required to strictly refer to the current reality. Therefore, our research has been based on *texts and contexts* of economic news of this kind (*Ziarul financiar*, *Săptămâna financiară*, *Capital*, etc.) to highlight the *current dynamics of the economic terminology* and to show levels and forms of the terms' variability.

1. *Variation in terminology* is related to a particular orientation of research, increasingly well represented lately, where specialized terms are not considered in isolation, at the level of nomenclatures. The analysis is conducted on their usage in *texts and contexts*, with theoretical and applicative benefits (see, for example, Jacque 2006: 299, Bertaccini and Matteucci 2006: 317) as regards *terms* beyond their construal as labels of concepts. The study of "non-linguistic and linguistic contexts" has triggered a progress of terminology (Lerat 2006: 89) and has showed that the existence of *textual, discursive variation* is the source of variations of all levels of language (Desmet 2006: 236, 238). Such analyses show the existence of differences between a lexicalized form (term) and its usage (Neveu 2006: 383), such differences representing illustrative aspects for *terminology variation*.

2. In the *textual terminology*, an important issue is the composition of the *corpus* (texts) as a basis for analysis. Hence, the *corpus* is a central objective in many current terminological analyses (see Volume *Mots, termes et contextes*) and several important ideas should be highlighted: the *corpus* must be *homogeneous* and *representative* of a given field (e.g. that of "management", see S. Mejri 2006: 704-705), and the terms should be selected as per well-defined criteria (Desmet 2006: 240).

Our analysis of *economic terms* has grounded its selection based on the terms' *frequency* in the texts from the specialized press and based on their *representativeness* in the conceptual hierarchy of *economics*, as indicated by *strictly specialized texts*.

This analysis will consider *variation* in the corpus compiled for the terms CRISIS/ RECESSION. The *selection of texts* is just the premise of research, which should be continued and detailed under a *paradigmatic analysis,* either regarding the expression or how *neology* is involved in the phenomenon of *variation*, or regarding the *content* or variations of the terminological meaning, with consequences over certain semantic relations such as *hyponymy* and *synonymy*.

The *syntagmatic analysis*, based on the study of *contexts*, subject to their integration in certain *types of texts* can reflect the relation between the linguistic system and the conceptual system (Contente 2006: 457). This highlights both the

importance of the *linguistic/extra-linguistic relation*, illustrated in *economic terminology*, and the need for compiling the paradigmatic study with the syntagmatic one in the linguistic analysis of terms.

Other typologies of contexts have important applications in the study of terminology. In general, extra-linguistic contexts (in the most general meaning) distinguish themselves from linguistic contexts (which are constant) (Costa 2006: 79-80), all types of contexts having "a function of mediation between the individual and specialized communication" (Ibidem: 82).

Some types of typologies attempt specifications depending on the *verbal context* – it comprises linguistic units based on a corpus, the *cognitive context* – builds up while assimilating the meaning of a discourse or text, and the *circumstantial context*, including various aspects of communication (Temmerman, Kerremans, Wort 2006: 432). Depending on other types of specialized contexts, *contextual variations* of terms are determined (Desmet 2006: 241), conditioned both paradigmatically and sytagmatically, leading to *conceptual and denominative variations* (Ibidem). The analysis of the terms CRISIS and RECESSION to be conducted by us (see on point 3) illustrates this interdependence and leads to *discursive synonymy* (Alexandru and Gaudin 2006: 62).

3. In the following we will pursue *variation* in the *economic terminology* starting from the aforementioned *corpus*, with distinctions between *scientific texts* and those from the *specialized press*, illustrated in several types of variations.

The *textual, contextual and conceptual-semantic variation* is illustrative of the relation between CRISIS and RECESSION. The application of objective criteria (above mentioned) on the *terminological consistency and coherence* in texts and contexts will be useful for assessing the degree of discourse specialization.

A more complex conditioning of the *terminological variation* of discursive and contextual factors occurs in the terms RECESSION and CRISIS (economic, financial). The analysis considered the behavior of the two terms in two types of discourses: one (3.1) represented by *scientific and/or academic texts* (see Sources I) and the second (3.2) represented by the texts form the economic press of wide circulation from the second half of 2010 (see Sources II).

3.1. The analysis of the scientific discourse has considered *economic treaties* occurred at different times: 1997 (Dobrotă), 2003 (collectively) and 2010 (Sorlescu). The first two papers address a more general theoretical approach of the terms RECESSION and CRISIS. The terms have a precise position in a conceptual hierarchy of economic issues, being approached in chapter **Macroeconomics, economic fluctuations**. The term assigned to designate an economic imbalance is RECESSION and completely isolated appears the phrase CYCLICAL CRISIS, rigorously characterized by strict conditionality by other economic concepts such as: *financial tension*, *imbalances of supply and demand*, *profit/investment rate*,

banking operations, *inflation*, etc. (Dobrotă 1997: 379-380). The degree of scientific specialization of the text is maximum, by concentrating specialized terms.

In terms of the extra-linguistic/linguistic relation, the results are more interesting in the scientific text from 2010 (Sorlescu). The classification of the terms RECESSION and CRISIS occurs here, as well, in the same conceptual hierarchy reported in other texts analyzed: fluctuations of the economic cycle in macroeconomics (Sorlescu 2010: 150, 156-157). It proposes a wavy representation in a graphic (Ibidem: 160). However, there is more diversified construal depending on authors and we can notice that one of the four phases of the cycle, unanimously indicated, is designated either by the term RECESSION or by CRISIS (Ibidem: 158). At this level of the analysis, it becomes evident the *synonymy between the two terms*. In the following pages, the term CRISIS is preferred, accompanied or not by the *economic* (Sorlescu 2010: 159, 162-163).

In the work dated 2010, the terms CRISIS and RECESSION are clearly defined in their relation with the conceptual family, with a high terminological diversity. We will take these definitions as illustrative for the scientific level of our analysis and we will try to determine, based on their comparison, if there are conceptual-semantic differences between the two terms.

"When the phenomenon of ECONOMIC CRISIS appears with *activating elements* (**stagnation** or ***decrease of production***, increase of number of unemployed) propagates in the entire economic system" (Sorlescu 2010: 159).

In the following, the paper presents the characteristics provided in previous works and the following definition is synthetically resumed: "CRISIS is a *sudden disturbance*, a manifestation of *ample disturbances and disorders* in the fulfillment *of economic activities*" (Ibidem: 161).

The definition of the term RECESSION shows that it is a mandatory stage of the economic cycle, having variable characteristics represented by "modest stagnations or decreases of the economic activity or ample and long decreases" (Sorlescu 2010: 160 – 161). Thus, the characteristics of the term RECESSION appear more general and vaguer, which transform it into a hyperonym related to CRISIS, both designating "disturbances of the economic cycle"; neglecting the differences between them could lead to *synonymy*. The status of hyperonym of RECESSION results from the following quote: "Today the *global economy* is suffering a *significant* CRISIS, deemed as the *most severe* RECESSION after the Second World War" (Sorlescu 2010: 163).

The phenomena of CRISIS/ RECESSION are characterized according to cause (p 161), term (p 162) and manifestation period: "the Great Depression from 1929 to 1930 (p 162)", "The ECONOMIC CRISES of the 70s - 80s" (p 163) and the *current* CRISIS (p 163) or *this* CRISIS (p 164). The CRISES in the last two periods add more characteristics to the phenomenon: the global or worldwide nature, "a result of all of NATIONAL CRISES, strongly interdependent" (Sorlescu

2010: 162-163). In each CRISIS, the periodization continues through designating key moments: the *outbreak* of ~ compared to *termination of CRISIS* (Ibidem: 160), "we are in full crisis" (Ibidem: 164). The severity and effects of the CRISIS and, to a lesser extent, the remedies are designated using strict economic terms: "public policy flaws", "lack of rules / regulations of the markets" etc. (Ibidem: 163).

The analysis of the text on the terms RECESSION/ CRISIS shows a consistency in the terminology of a conceptual "family" strictly specific to scientific discourse. The presentation is neutral, without metaphorical expressions, based on objective definitions and characterizations. Quasi-synonymy between the two terms appears in several cases, affecting the identification of a term – star (Bertaccini and Mateucci 2006: 325). This seems to be the term CRISIS, due to the current extra-linguistic circumstances which impose it based on its frequency.

3.2. Next, we will pursue the update of the terms RECESSION and CRISIS in a different type of discourse, the one of texts from the economic press of relatively wide circulation from 2010 and 2011 (see Sources II). As general assessment, we can notice a significantly higher frequency of the term CRISIS and implicitly its occurrence in a high variety of contexts (3.2.1). Related to such circumstances, we will analyze to what extent RECESSION appears conceptually and contextually differentiated (3.2.2).

3.2.1. The first remark concerns the identification of the current CRISIS through determinants.

For the most part, it appears that updating is done with the help of the definite article, equivalent to the phrase, also common, "this CRISIS": "*some encounter difficulties in understanding the mechanism of* CRISIS", Ziarul Financiar, October 2010/15, "*facing the crisis, most have failed ...*", Capital, 2010/40, "In 2008 when we were just a step to see ATMs without money, small businesses unable to pay employees, schools and hospitals closing their doors for lack of money, it felt as if we had been hit by the CRISIS of the century" Ziarul Financiar 2011/17 May. If we follow the frequency of such occurrences in the texts of 2011, we notice a decrease, CRISIS occurring accompanied by more precise and more varied determinants.

Another finding concerning the term CRISIS is the syntagmatic determination of its types in the current stage. The frequency of these syntagms replaces the specialized interpretation of scientific texts, where this results from the contextual coherence provided by other economic terms. Frequent determinants are: *financial, economic* (and their combination), *global*: "given that Romania was not outside the wave of the economic CRISIS ...", Bursa, 2010/196, "immunity to the global economic CRISIS is seen in the issuance from abroad", Capital, 2010/31, "both projects had been designed before the global economic CRISIS", Bursa 2010/196, "the situation in 2005 ... was different ... when the world financial crisis had not started", Capital, 2010/83.

We can notice that the syntagms indicating types of crisis are more varied in current texts (summer of 2011). There are, besides the syntagm GLOBAL CRISIS, syntagms which locate it very precisely: the CRISIS *from the USA*, the CRISIS *from the euro* zone, the CRISIS *from Greece*, or differentiate it from different points of view.

Thus, the syntagmatic determination of the types of CRISIS is more obvious and more complex, from the *economic* CRISIS and the *financial* CRISIS to the CRISIS of *public debt*, CRISIS of *sovereign debts*. The terminological analysis of the contexts where CRISIS appears in the economic press of wide circulation highlights again another significant characteristic: the terminological density in wider contexts is high or very high, leading to a specialization over the average means in a wider communication. The examples selected below underline the economic terms in inter-conceptual relations with CRISIS: "... and leading to the decline of exchanges, massive sales of bank titles, volatility of capital markets… which causes concerns regarding an expansion of the CRISIS of DEBTS *in Europe*" (Ziarul Financiar 2011/3211); "The financial markets are entirely disconnected from the real economy at this moment. (They are important)" Budget deficits erode the "trust of investors". Greece, Spain, Italy, the relegation of the USA's rating is the engines of panic….the liquidity issues of banks..." (Ibidem). From the CRISIS of DEBTS the CRISIS of LIQUIDITY is reached. "Large Greek banks are lurked by a CRISIS of LIQUIDITY" (Ziarul Financiar 3220/2011).

The diversity of the types of CRISIS referred to in 2011 leads to synonymies, quasi-synonymies and hyponimies which sometimes provide and sometimes expand the use of the term. An article from *Ziarul Financiar* (2011/3211) notices the presence of the term CRISIS in almost all the titles of the newspaper, the frequency supporting the importance of the concept, determined extra-linguistically. Besides or replacing CRISIS, there are the terms DEFAULT, BANKRUPTCY, CRASH or the quasi-synonymic syntagm FAILURE TO PAY. There are several examples for each of the above: "Officials intend to speed up the change of bonds to partially reduce the period of DEFAULT for Greece" Ziarul Financiar 2011/ 26 July; "The speech was seen as warning that Germany would not defend the euro forever and comes at a moment when the investors are worried, not knowing if the USA evade the DEFAULT", Ziarul Financiar 2011/ 29 July; „ ... the voice of an official of its Central Bank stated that the USA "could not go BANKRUPT*",* Capital 2011/ 25 July.

Other hyponymy relations are established between CRISIS and default or with the syntagm CRISIS of DEBTS and FAILURE to PAY): "The list of European debtors… whose costs to insure the debt against DEFAULT have increased lately given the investors' speculations that the DEFAULT chances have increased because of the growth of the CRISIS of DEBTS" (Ziarul Financiar 2011/ 3220).

The examples above show the complexity and variety of economic data that determine not only inter-conceptuality, but a large terminological density leading to a greater degree of specialization even in the media of wider circulation.

Such textual developments represent the combination of types of discourse, as "mixed media of communication" (Bertaccini and Matteucci 2010:326).

3.2.2. The term RECESSION, less frequent than CRISIS, distinguishes itself by means of several peculiarities of use in the economic discourse, which can be considered semi-specialized.

The first remark concerns the fact that, in most cases, it occurs in contexts with a high consistency of terminology, where the other conceptually "related" terms show specific features of the phenomenon and have specific collocations and rather a high terminological density: "In conditions of RECESSION, the inflation risk is low because people and companies do not have money for expenses. This means that currencies remain stable or appreciate, burdening the task of the authorities to pay the debts ad to cover deficits" Capital, 2010/83; "Another important issue today, i.e. the years of RECESSION, is the use of money that central banks put on the market", Capital, 2010/83. In some contexts, the conceptual precision is greater, due to differentiation of CRISIS: "the **recent** FINANCIAL CRISIS ... when the U.S. emerged from a **deep** recession" (Ziarul Financiar 2011/3220). The correlation to other related terms: specifying a type of RECESSION brings other conceptual specifications "we expect in the best case, a "**double-dip**" RECESSION and, in the worst case, a full-fledged DEFLATION" (Ziarul Financiar 2011/3211).

The meaning of "economic cycle" is obvious in the following contexts, which also have a high terminological density: "the Romanian economy underwent the RECESSION in the third trimester of 2008 along with the decrease of the GDP in adjusted seasonal terms, compared to the previous three months, by 0.1%. Since then, the GDP has been decreasing each trimester", (Ziarul Financiar, 2010/16 August); in the following, the effective economic manifestations which led to the "decrease of the GDP" and to RECESSION are illustrated: "the critical decrease of constructions in the first trimester, as well as the negative position of services and agriculture have kept the economy in RECESSION" (Ibidem).

However, rather frequently in the economic press of wide circulation, RECESSION is the synonym of CRISIS, being often used in the same context to avoid repetitions: "the group of companies that have used the same method to face the RECESSION is much larger … the weak financial results achieved in the first year of CRISIS", Capital, 2010/ 40, „While the Romanians are starving because of the CRISIS, the analysts have discovered a beneficial effect of the RECESSION and of the devaluation of the national currency on the economy: we work much more efficiently. Or, at least, some of us." (Săptămâna Financiară 2010/ 5 October).

4. The analysis undertaken hereby shows that a complex linguistic analysis, in the correlation of paradigmatic and syntagmatic data, faced with specialized information leads to an objective and complex description of **the economic terminology**. The *terminological variation* in the current economic texts is primarily conditioned by the evolution of companies, and the economic press of wide circulation is forced to reflect the dynamics of changes, which happen before our eyes, and are not yet reflected in the strictly scientific texts since they develop slower. The strict extra-linguistic determination entails a more rigorous use of the economic terms, with definitions and inter-conceptual relations manifested at the level of the terminological density, which are rather high in texts of wider circulation. These specialized features of the analyzed texts enhance their importance for the specialized economic language, precisely because they reflect the economic dynamics in appropriate terms. There are, in the first place, the contexts which do not differ from the scientific ones by the objective characteristics related to new economic realities. In some cases, heterogeneity is subject to the importance of "mixed communication circumstances" as forms of the *terminological variation in economy*.

BIBLIOGRAPHY

Alexandru, Maria Cristina and François Gaudin, 2006, „Les contextes: à la source du terme", in *Mots,...,* p. 59-69.

Bertaccini, Franco and Alessandra Matteuci, 2006, „La terminologie d'entreprise et ses contextes d'usage", in *Mots...,* p. 317-327.

Bidu-Vrănceanu, Angela, 2007, Lexicul *specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*, Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), 2010, *Terminologie şi terminologii*, Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Caldas (De), S., 2011, „Néologie terminologique et emprunt : résultat d'une interculturalité qui défie le temps. Analyse et traitement des emprunts lexicaux en français et en portugais dans un corpus officiel bilingue spécialisé dans le domaine de l'enseignement", in *Passeurs..,* p.342-353.

Calberg-Challot, M.; Roche, C.; Damas, L., 2011, „Définition du terme vs définition du concept: pour une diversité langagière et une conceptualisation commune", in *Passeurs..,* p.567-577.

Contente, Madalena, 2006, „Termes et textes: la construction du sens dans la terminologie médicale", in Mots,..., p. 453-467.

Costa, Rute, 2006, „Texte, terme et contexte", in *Mots,...,* p.79-89.

Depecker, L., 2011, „Comment aborder le concept d'un point de vue linguistique", in *Terminologie I*, p.17-33.

Desmet, Isabel, 2006, „Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées: discours, textes et contextes", in *Mots,...*, p. 235-249.

Dubreil, E. et Daille, B., 2006, „Analyse sémantico-discursive des collocations lexicales en corpus spécialise: la base connaissances", in *Mots,...* p.579-580.
Elimam, Abdeljlil, 2006, « Entre prototypisation et mise en discours: les enjeux du sens », in *Mots, ...*, p. 109-110.
Fréjaville, R.M., 2011, „Le corpus en analyse terminologique de domaines composantes et interdisciplinaire", in *Passeurs..,* p.593-604.
Jaques, Marie-Paul, 2006, „L'emploi des termes réduits comme révélateur de la centralité dans le domaine", in *Mots,...,* p.299-309.
Leroyer, Patrick et Simonsen, Henrik, 2006, « Contexte d'utilisation de communication: la double identité du dictionnaire d'entreprise », in *Mots,...*, p. 283.
Lino, Teresa, 2006, „Contextes et néologie terminologique dans le domaine médical", in Mots,..., p. 509-515.
Mejri, Soumaya, 2006, „La terminologie de sciences de gestion en contexte: terme ou mot?", in *Mots,...*, p. 699-709.
Mots,..., 2006, *Mots, termes et contextes*, Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau *Lexicologie, terminologie, traduction*, sous la direction des Daniel Blampain, Philippe Thoiron, Marc Van Campenhoudt, Editions des archives contemporaines, Paris, 2006.
Museanu, Elena, 2010, „Terminologia economică", in vol. *Terminologie şi terminologii*, coord. A. Bidu-Vrănceanu, p.141-157.
Neveu, Frank, 2006, „Un aspect de l'apport des corpus à la terminologie linguistique: l'alignement", in *Mots,...,* p. 381-391.
Passeurs.., 2011, *Passeurs de mots, passeurs d'espoir. Lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité*, actes des huitièmes journées scientifiques du Réseau des chercheurs en lexicologie, terminologie, traduction, Lisbonne, 2009, sous la direction de M. Van Campenhoudt, T. Lino, R. Costa, Paris, Editions des archives contemporaines, 2011.
Said, Mosbah 2006 – „Le stéréotype, du mot au concept: saisies à travers les contextes", în *Mots, termes, ...*, p. 651-661.
Temmerman, R., Kerremans, Koen, Vanderwort, V. 2006 – „La terminographie en contexte(s)", în *Mots,...*, p. 429-441.
Terminologie I 2011, J.J. Briu (ed.), *Terminologie I: analyser des termes et des concepts*, Peter Lang, Berna, Berlin, Frankfurt, New York, Wien.
Thiry, Bernard, 2004, „Langage de l'économie et terminologie économique. Caractéristiques et tendances", in *Terminologie et Société*, Paris, Editura Caroline de Schaetzen, La maison du dictionnaire.
Van Gehuchten, Lieve, 2006, „L'unité phraséologique en didactique des langues étrangères de spécialité: le cas du discours économique d'entreprise en espagnol", in *Mots,...*, p. 673 - 674.

SOURCES I

Dobrotă, Niță, 1997, *Economie politică*, Bucureşti, Editura Economică.
Economie 2003, *Economie*, colectiv coord. de Catedra de Economie şi Politici Economice a Facultății de Economie generală a Academiei de Studii Economice, Bucureşti, Editura Economică.
Sorlescu, Mariana, 2010, *Economie. Teorie micro şi macroeconomică*, Bucureşti, Editura Universitară.

SOURCES II

Bursa, periodical, Bucureşti.
Banii noştri, periodical, Bucureşti.
Business Standard, periodical, Bucureşti.
Capital, periodical, Bucureşti.
Ziarul Financiar, periodical, Bucureşti.
Săptămâna Financiară, periodical, Bucureşti.

MODELAREA SOCIO-CULTURALĂ A TINERILOR PRIN INTERMEDIUL NOILOR MEDIA ŞI JOCURILOR ELECTRONICE DE CALCULATOR

Răzvan POPOVICI DIACONU
Universitatea „A.I. Cuza" Iaşi

This project represented a research about the social phenomenon of videogames and the new media. The social impact of new media on young people has been studied in international research, and in the West since the 90s. Cyberadiction and social influence from electronic media became in our society a new trend from social and individual people. Lack of control in using videogames has developed social risks for users, the youth in particular. In this project, I have tried to analyze the effects of videogames on young people, especially adolescents in Romanian contemporary society. The effects of the new media and especially videogames pertain to a social and psychological problem in Romanian society. The cyberadiction is a known phenomenon in academic and practical researches, during the recent period. Our purpose is to understand the influence of new media, and particularly videogames on the young public in our society.

Keywords: videogames, new media, social network, cyberadiction.

1. Introducere

A dezvolta o analiză asupra tematicii efectelor produse de jocuri de calculator în reţea înseamnă a avea în vedere un subiect atractiv, incitant şi presant, prin variatele implicaţii existente şi recunoscute din punct de vedere ştiinţific. Domeniul de cercetare prezintă interes în condiţiile evoluţiilor spectaculoase ale tehnologiilor mass-media din societatea contemporană. Înţelegerea divertismentului generat de practicarea jocurilor de calculator prezintă importanţă datorită extinderii la nivelul unor categorii sociale şi de vârstă tot mai diversificate, atrase de calitatea şi complexitatea destinderii prin joc. Realitatea socială a ultimelor decenii este caracterizată de dezvoltarea fără precedent a reţelei internet şi noilor media în condiţiile societăţii postindustriale, informaţionale.

Extinderea reţelei internet a fost principalul vector de interacţiune al noilor sisteme mass-media şi, în acelaşi timp, un factor de dezvoltare al noii culturi informaţional-virtuale. Jocurile de calculator sunt o componentă a sistemului noilor

media şi realităţii virtuale. Impactul social produs de jocurile de calculator asupra diverselor categorii de public, dar cu precădere asupra celui tânăr arată gradul de dezvoltare şi diseminare al realităţilor erei tehnologice informaţionale contemporane.

Acest studiu reflectă ancheta de teren desfăşurată în martie-aprilie 2010 în cadrul unui liceu din municipiul Iaşi, cercetarea realizată este de tip cantitativ şi a avut ca obiectiv analiza efectelor produse de jocurile de calculator asupra publicului tânăr din învăţământul preuniversitar ieşean.

Prin aplicarea procedurii de selecţie aleatorie a fost ales Liceul Industrial de transport feroviar Iaşi. Aplicarea chestionarului s-a realizat la clasele de liceu, respectiv a X-a, a XI-a, a XII-a în total fiind alese şase clase, câte două din fiecare an. Numărul total de chestionare aplicate a fost de 167, din care au fost validate 148. Restul de 19 chestionare nu au fost validate întrucât existau greşeli de completare sau de scriere. Numărul de elevi care urmează cursurile de liceu în municipiul Iaşi este de 10522, iar numărul de chestionare aplicate în cadrul anchetei de teren desfăşurate este 167, ceea ce echivalează cu circa 1,6% din totalul elevilor de liceu.

2. Prezentarea rezultatelor în cadrul eşantionului studiat

a) Dintr-un număr de 148 chestionare validate din totalul de 167, am obţinut următoarea structură, conform variabilelor gen, clasă de proveniență, domiciliu a eşantionului studiat (vezi diagramele următoare):

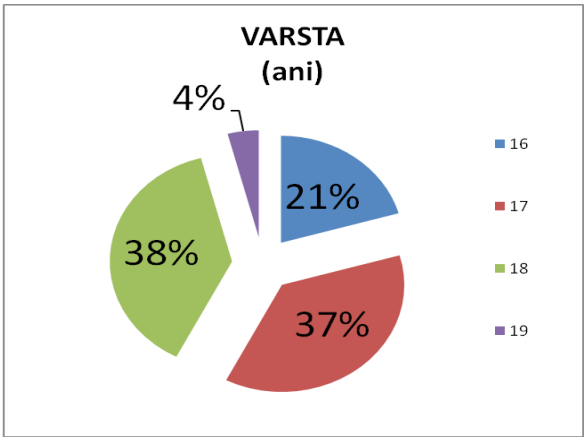


Diagrama 1. Vârsta subiecţilor

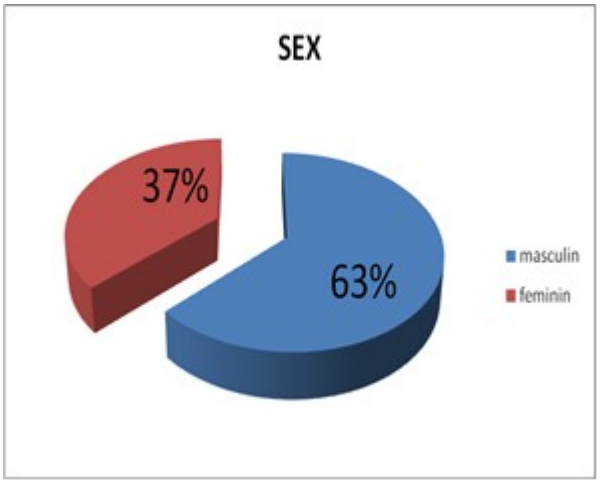


Diagrama 2. Structura de gen a subiecților

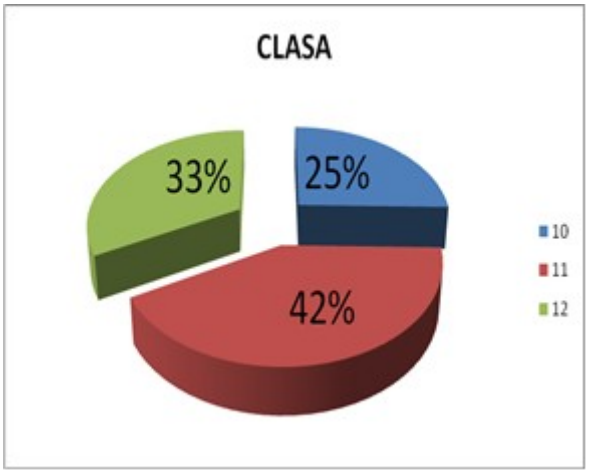


Diagrama 3. Structura pe clase a subiecților

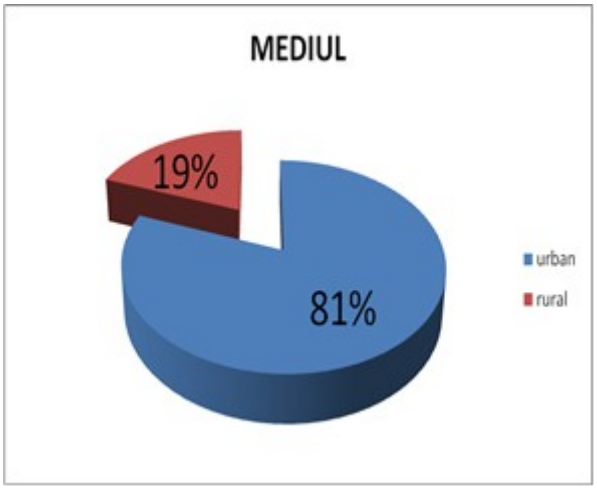


Diagrama 4. Structura pe medii de proveniență a subiecților

După cum reiese din diagramele de mai sus, avem o situație în care ponderea segmentului masculin de persoane chestionate depăşeşte cu mult numărul persoanelor de sex feminin. În acelaşi timp, constatăm că există la nivelul claselor de elevi chestionate o dominantă a celor din clasa a XI-a, urmate de clasele a XII-a şi a X-a. Din punct de vedere al domiciliului elevilor chestionați, există o proporție covârşitoare a persoanelor care locuiesc în mediul urban, respectiv municipiul Iaşi, circa 2/3, restul de 1/3 din eşantion este format din elevi ce locuiesc în mediul rural.

b) La nivelul cercetării realizate am centralizat date privind o serie de aspecte care vizează momentul de început al practicării jocurilor de calculator. În aceeaşi ordine de idei, elevii participanți la ancheta de teren au declarat care sunt tipurile de jocuri de calculator practicate, respectiv modalitățile de accesare individuală sau de grup. Datele sunt prezentate în diagramele următoare.

2.1. Prezentarea preferințelor practicanților de jocuri de calculator

Din diagramele prezentate observăm că elevul de liceu preferă să practice jocul de calculator, atât în formula sau modalitatea individuală, cât şi în cea de grup, proporția răspunsurilor obținute este echilibrată, cu o minimă diferență în favoarea preferinței individuale.

În ceea ce priveşte momentul de la care practicanții au început să acceseze, să utilizeze şi devină jucători, trebuie să precizăm faptul că fiecare persoană chestionată a avut posibilitatea să opteze pentru una dintre variante. La ultima, există opțiunea de a prezenta inclusiv utilizarea jocurilor de calculator peste nivelul

celor cinci ani. Din numărul total de chestionare validate, se poate constata că majoritatea persoanelor practicante de jocuri de calculator din eşantionul analizat, accesează şi utilizează de cinci ani sau mai mult un joc de calculator.

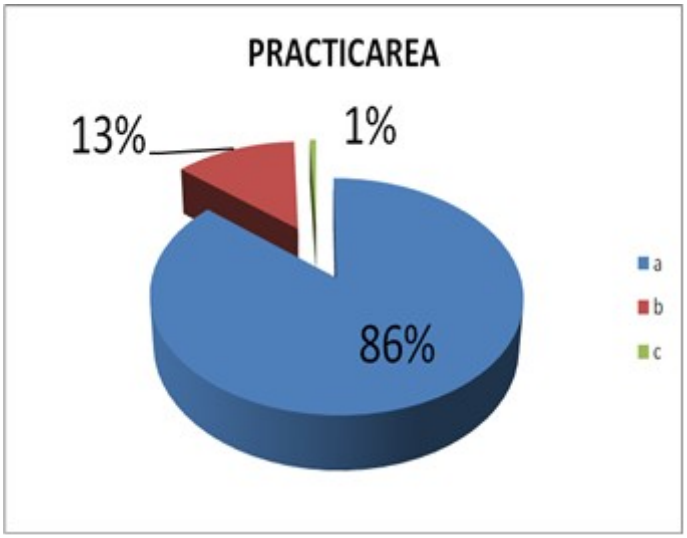


Diagrama 5. Proporţia practicanţilor de jocuri de calculator

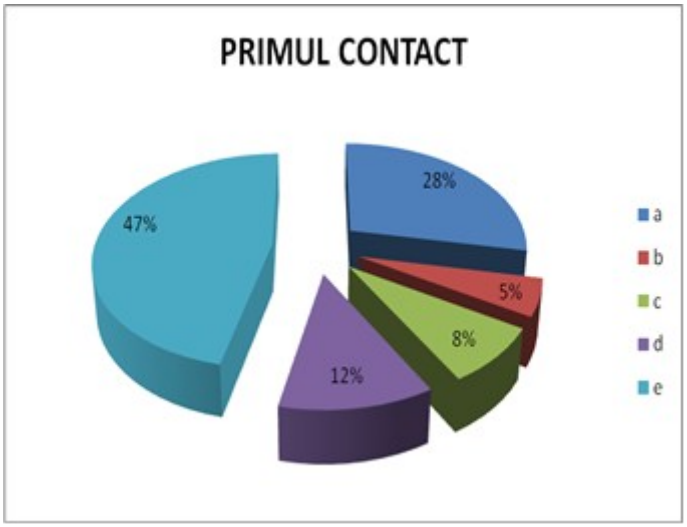


Diagrama 6. Primul contact cu un joc de calculator

Preferința de joc se îndreaptă, conform datelor obținute, spre jocurile de acțiune, cele logice şi de rețea. Aceste trei tipuri de jocuri însumează circa 70% din opțiunile celor chestionați, adică 102 din 148 de subiecți.

2.2. Prelucrarea şi interpretarea datelor cercetării

Ipoteza generală. Elevii de liceu, utilizatori fervenți ai unor jocuri de calculator, pot deveni victime ale unor efecte negative produse: dependență, pierderea simțului realității, dificultăți socio-profesionale şi şcolare, comportamente antisociale. Efectele negative se pot produce şi în situația existenței unor factori specifici sau favorizanți: personalitatea, modul de a fi al utilizatorului, educația, mediul familial, existența unui anturaj.

2.3. Analiza datelor în baza ipotezelor specifice din cadrul anchetei prin chestionar.

Ipoteza specifică 2.1.

În cazul accesării şi utilizării excesive a unui joc de calculator, asupra unui practicant se pot produce o serie de influențe şi modificări care privesc comportamentul şi modul de relaționare socială al acestuia, cum ar fi: personalitatea practicantului, nivelul relațiilor sociale, apartenența la un grup de prieteni sau un anturaj, viața individuală a jucătorului.

În cadrul chestionarului aplicat, ipoteza se poziționează la itemii numărul 13 şi numărul 14.

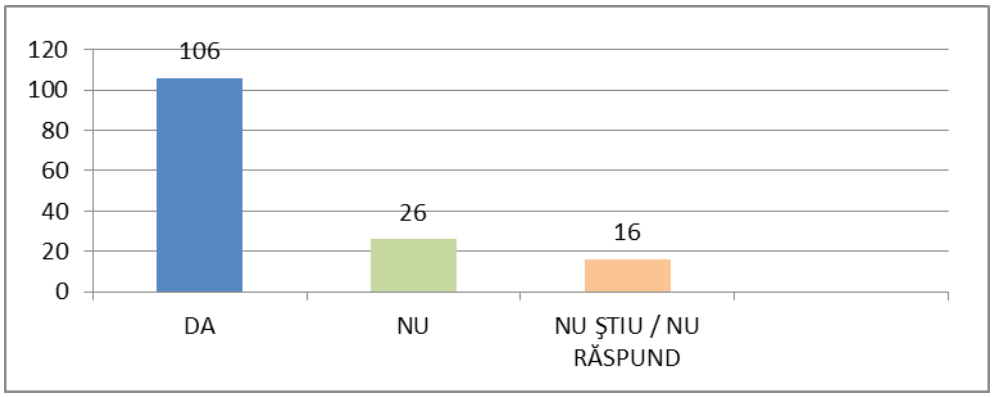
Analiza datelor arată următoarele rezultate în ceea ce priveşte dimensiunea consum excesiv al unui joc de calculator: răspunsurile oferite de persoanele chestionate indică un grad ridicat de percepție privind nivelul modificărilor de ordin comportamental în cazul utilizării excesive a jocurilor de calculator.

Cu alte cuvinte, în proporție dominantă, elevii de liceu consideră că există modificări în cazul utilizării excesive a jocurilor de calculator, 106 din 148 de elevi prezintă opțiunea da la această întrebare. În graficul numărul 1 este prezentată această situație.

Din aceste rezultate se observă tendința de acceptare a modificărilor de personalitate ale jucătorului, drept principala opțiune a persoanelor chestionate, existând în acest caz o puternică corelație cu modificările produse în viața individuală a practicantului, sub aspectul modului său de a fi. Există un grad ridicat de conştientizare în cazul practicanților a modificărilor produse, odată cu practicarea intensă a jocurilor de calculator. Persoanele din eşantionul chestionat consideră că un joc de calculator practicat în mod excesiv produce o schimbare la nivelul relațiilor sociale ale utilizatorului.

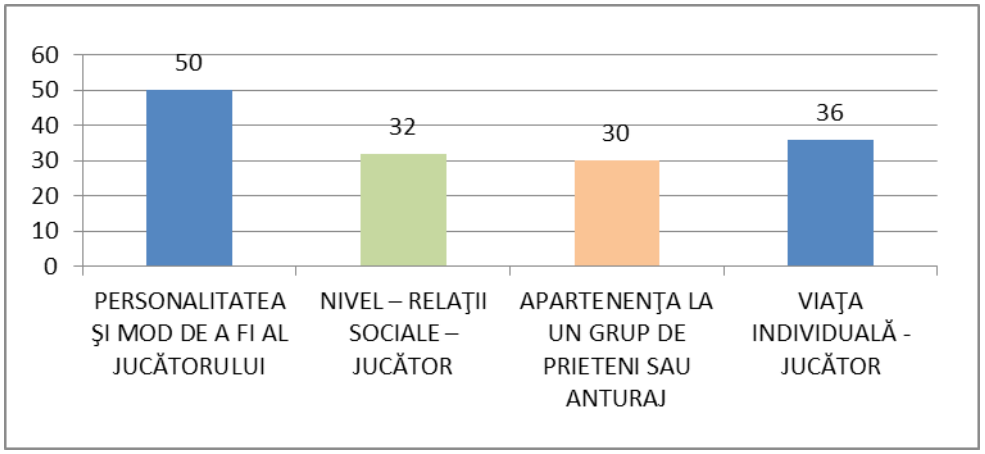
Considerăm că această ipoteză se confirmă.

Graficul 1



Modificările produse în ceea ce priveşte starea de spirit şi comportamentul social al practicantului de jocuri online arată conform graficului numărul 2, astfel:

Graficul 2



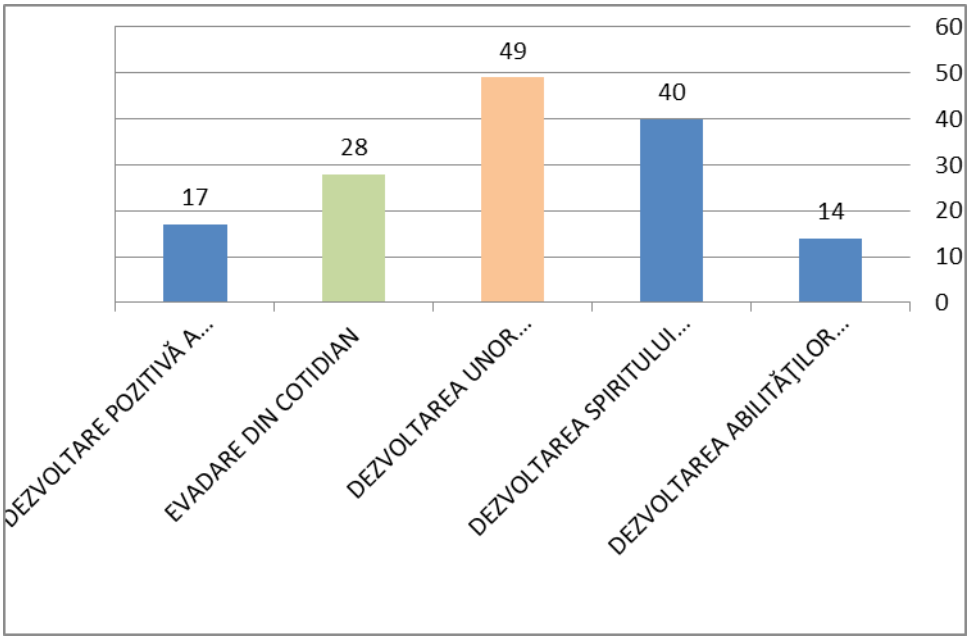
Ipoteza specifică 2.2.

Practicarea şi utilizarea excesivă a jocurilor de calculator generează o serie de efecte pozitive asupra jucătorului precum: dezvoltarea pozitivă a personalității, dezvoltarea abilităților logico-raționale şi strategice, dezvoltarea spiritului de competiție şi abilităților tactice.

La nivel chestionarului ipoteza se poziționează în cadrul itemului 15.1. Jocurile de calculator generează o serie de efecte pozitive asupra practicanților. Analiza datelor obținute prin intermediul răspunsurilor centralizate arată o serie de

opțiuni specifice. Prin intermediul Graficului 3 putem evalua în mod corespunzător datele obținute.

Graficul 3



Jocurile de calculator produc efecte pozitive în rândul practicanților, în tabelul prezentat anterior se pot identifica două categorii de răspunsuri majoritare, vorbim de dezvoltarea abilităților logico-raționale şi strategice şi dezvoltarea spiritului de competiție.

Ipoteza privind producerea unor efecte în cazul jocurilor de calculator se confirmă, diferențele numerice existente între răspunsuri sunt practic nesemnificative.

Ipoteza specifică 2.3.

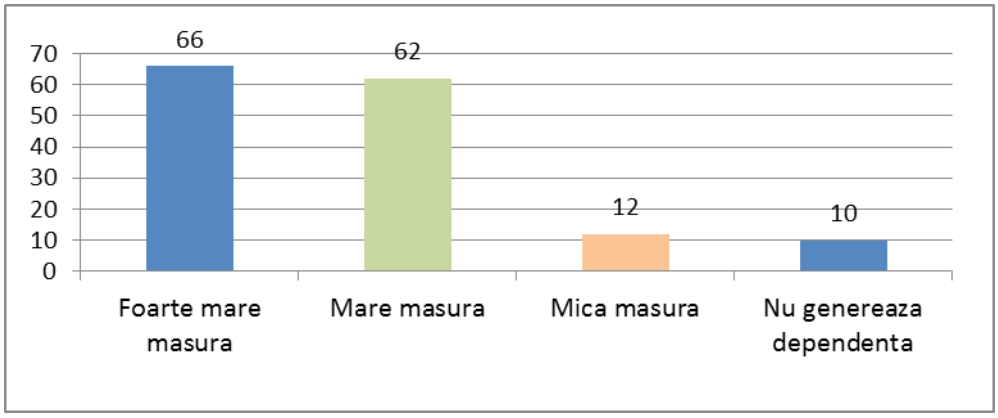
Dependența de jocuri de calculator generează alterarea comportamentelor individuale şi incapacitate în relaționare normală în plan social.

Itemul se poziționează în cadrul chestionarului la numărul 16. Construcția acestei ipoteze are drept fundament elementul alterare comportamentală a discernă-mântului practicanților şi disfuncțiile de ordin relațional produse. În această situație avem în vedere impactul social produs de dependența de joc asupra practicanților, în ce fel receptează şi cuantifică un jucător un fenomen social recunoscut din perspectivă ştiințifică. Graficele 4 şi 5 prezintă percepția fenomenului de către

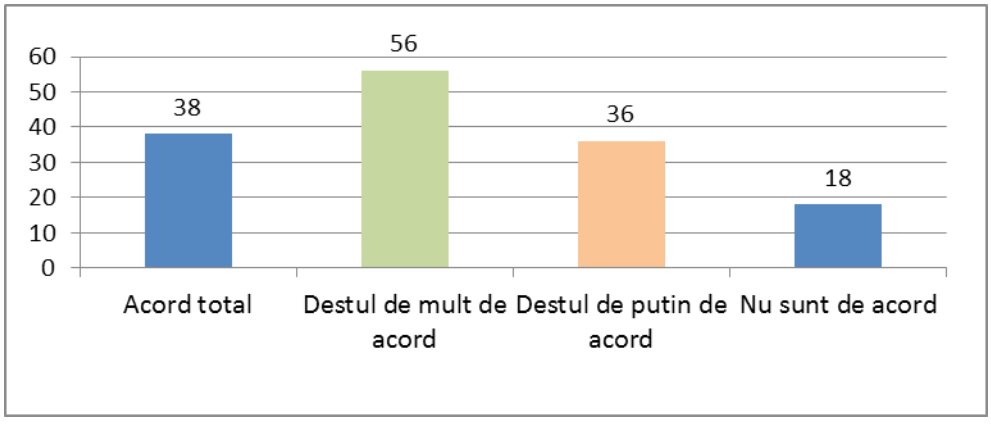
subiecţi şi dimensiunea socială produsă asupra comportamentelor şi interacţiunilor sociale ale jucătorilor.
Observăm din aceste grafice că dependența de jocuri de calculator este percepută şi confirmată de persoanele chestionate. Ponderea răspunsurilor indică o receptare în sens majoritar a riscului de dependență în cazul jocurilor de calculator.

Fenomenul de dependenței de joc este considerat un factor de risc, argumentabil prin răspunsurile majoritare la opțiunea „Acord total" sau „Destul de mult de acord" obținute. Alterarea comportamentelor individuale şi incapacitatea de a raționa corect în relațiile cu alții confirmă conştientizarea unei percepții corecte privind acest fenomen. În acest caz avem o confirmare a ipotezei susținute.

Graficul 4



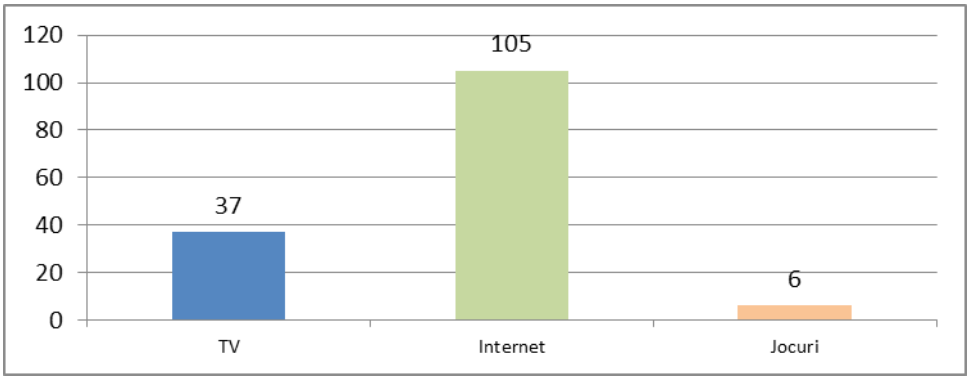
Graficul 5



Ipoteza specifică 2.4.

Jocul de calculator este o formă de consum cultural accesat în mod conştient în societatea contemporană în alternanţă cu alte sisteme mass-media precum internet şi televiziune.

Graficul 6



În cadrul chestionarului, itemul 17 este corespunzător acestei ipoteze. Rezultatele obținute în cazul problematicii consumului cultural în rândul elevilor de liceu, prezentate în graficul 6 indică existența alternativelor socio-culturale în raport cu media televizuală şi internet. În ce măsură sunt tinerii atraşi de jocuri, televiziune, internet, iată care este esența acestei ipoteze, confirmată, de altfel.

3. Concluzii

Prin *aplicarea chestionarului de evaluare a efectelor produse în cazul elevilor de diverse tipuri de jocuri de calculator*, am obținut rezultate care mă determină să afirm că efectele produse de acest fenomen social de divertisment în societatea contemporană sunt vizibile prin prezența şi implicațiile generate în rândul acestei categorii de public. Jocul de calculator reprezintă un mijloc de divertisment frecvent utilizat în societatea contemporană, alături de alte modalități specifice mediei electronice, respectiv: rețele de socializare, bloguri, chat online, comunități virtuale diverse etc.

Tinerii jucători elevi practică diverse jocuri de calculator online, începând cu cele de acțiune, logice, de rețea, terminând cu jocuri de divertisment şi cele specifice copiilor. Satisfacția oferită de accesarea şi practicarea unui joc de calculator online este considerată fundamentală pentru un jucător, modelarea şi influența exercitată de aceste forme sociale de divertisment este recunoscută de subiecții anchetei de teren desfăşurată în învățământul preuniversitar.

Jocurile oferă practicanților oportunitatea de a socializa şi, în acelaşi timp de a-şi forma o identitate socială. Înțelegem prin socializare, recunoaşterea apartenenței la un grup social de vârstă sau preocupări apropiate.

În cadrul anchetei de teren desfăşurată, un rol important este acordat identificării efectelor produse de jocuri online asupra practicanților. Deşi elevii de

liceu sunt la o vârstă foarte tânără, avem ocazia să constatăm că sentimentul de conştientizare a efectelor produse de jocurile de calculator prezintă un grad ridicat de relevanță în rândul eşantionului de subiecți studiat.

Percepția efectelor determinate de un joc online este exprimată prin afirmarea şi susținerea, în funcție de opinia personală a fiecăruia dintre practicanți atât a elementelor sau factorilor de ordin pozitiv, cât şi celor de ordin negativ exercitate de diverse tipuri de joc.

Astfel, subiecții chestionați identifică o serie de caracteristici pozitive existente în cazul diverselor categorii de jocuri. Dezvoltarea abilităților intelectuale, logice, raționale sau strategice reprezintă alături de abilitățile tactice argumente fundamentale în concepția tinerilor jucători. Spiritul de competiție este o abilitate dezvoltată în joc, în acelaşi timp, subiecții cercetării recunosc importanța interacțiunilor sociale create prin jocurile de rețea. Efectele pozitive generate de practicarea jocurilor online se convertesc în modelarea activă a personalității practicantului, şi în acelaşi timp, în evadarea din realitatea cotidiană a jucătorului.

În ordinea efectelor produse de jocuri de calculator evidențiem o serie de caracteristici negative generate de un joc online. Subiecții chestionați recunosc, în condițiile experienței de joc a fiecăruia, o serie de efecte negative apărute prin practicarea în exces a acestora. Trebuie, să precizăm faptul că majoritatea participanților la ancheta de teren au o vechime apreciabilă ca practicant în joc, peste 40% sunt utilizatori de peste cinci ani, în diverse categorii de jocuri online. Principalele riscuri identificate de subiecți sunt reprezentate de apariția unor comportamente de tip deviant sau violent şi de generarea unor stări de dependență.

Relevanța acestor două tipuri de risc existente în cazul utilizării excesive a jocurilor de calculator arată o evaluare corectă a efectelor produse asupra tinerilor jucători, responsabilitatea unor situații de vulnerabilitate posibilă în cazul diverşilor utilizatori este, de asemenea identificată de către practicanți.

Riscul de dependență este în opinia practicanților din lotul de cercetare, factorul de gravitate extremă pentru un jucător. Jucătorii consideră riscul de dependență un factor de agravare a comportamentelor, atitudinilor şi relațiilor cu mediul social din care fac parte jucătorii. Aceştia îşi prezintă acordul într-o proporție covârşitoare (peste 50%) în ceea ce priveşte alterarea comportamentelor individuale şi incapacității de a raționa corect în relațiile cu persoanele apropiate, în situația utilizării excesive a unui joc de calculator, ceea ce arată o bună evaluare şi un grad ridicat de circumspecție în cazul unor tineri aflați la o vârstă caracterizată de imaturitate şi credulitate.

O altă problematică identificată prin prelucrarea datelor obținute în ancheta de teren este nivelul de consum cultural în rândul populației de vârstă adolescentină. Ne referim, în primul rând la cultura mediului audiovizual, reprezentată de sistemele mass-media utilizate de diverse categorii de public. Acest nivel al anchetei de teren mi-a permis să realizez o analiză comparativă a mediei televizuale în raport cu cea electronică, în cazul de față internet şi jocuri de

calculator. Analiza datelor obținute arată dorința tinerilor elevi pentru utilizarea şi navigarea în spațiul internetului, în comparație cu vizionarea programelor posturilor de televiziune.

Constatăm că internetul a devenit un mijloc eficient de informare şi divertisment utilizat de către publicul tânăr. În acelaşi timp, în raport cu televiziunea, jocurile de calculator reprezintă un factor de atractivitate pentru publicul tânăr. Aşadar, dorința şi interesul tinerei generații se îndreaptă spre media electronică, spațiul virtual reprezintă în concepția acestui segment de public un element de interes actualmente şi în viitor. Universul jocurilor de calculator are un grad de complexitate foarte ridicat, ceea ce se materializează în efecte specifice produse în rândul diverselor categorii de public.

BIBLIOGRAFIE

Albulescu, Ion, 2003, *Educația şi mass-media*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Balaban, Cristina, Delia, Iancu, Meza; Radu, Ioana, 2009, *PR., publicitate şi new media*, Bucureşti, Editura Tritonic.

Bougnoux, Daniel, 2000, *Introducere în ştiințele comunicării*, Iaşi, Editura Polirom.

Callois, Roger, 1957, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Edition Gallimard.

Chiriță, Vasile, 2007, *Ce este dependența de calculator?,* UMF, Iaşi, Editura Gr. T. Popa.

Derville, Gregoire, 1997, *Les pouvoirs des médias*, Grenoble, PUG.

Dincă, Margareta, 2002, *Adolescența şi conflictul originalității*, Bucureşti, Editura Paideea.

Dubey, Gerard, 2001, *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, Presses Universitares de France.

Fiddler, Roger, 2004, *Mediamorphosis, să înțelegem noile media*, Cluj-Napoca, Editura Design 8 Print.

Guțu, Tudor, Doina, 2008, *New media*, Bucureşti, Editura Tritonic.

Huizinga, Huizinga, 2009, *Homo Ludens,* Bucureşti, Editura Humanitas.

Lupu, Viorel, 2008, *Jocul patologic de noroc la adolescenți*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint.

Prensk, Mark, 2001, "Digital Natives, Digital Immigrants", from *On the horizon*, MCB University Press, vol. 9, no. 5, oct.

Reiffel, Remy, 2009, *Sociologia mass-media*, Iaşi, Editura Polirom.

Reseaux, UMLV/ Lavoisier, no.123, 138/ 2006, no.151/ 2008.

Ştefănescu,C., Chele, G, Chiriță, R, Chiriță. V, 2007, *Impactul jocurilor de calculator asupra dezvoltării psiho-comportamentale la adolescenți*, Buletinul de Psihiatrie Integrativă, 12(3), pag.61-66.

Tarasov, Alexandru, 2007, *Psihologia jocurilor video. Agresivitatea şi sugestibilitatea la adolescenţii expuşi jocurilor violente*, Iaşi, Editura Lumen.

Tisseron, Serge, 2010, *Psihologia jocurilor video*, Editura Trei, Bucureşti.

Whang, L, S., & Chang. G., 2003, *Internet over-users psychology profile: a behavior sampling analysis on internet addiction*. Cyber Psychology and Behaviour, 143-150, 6(2).

Winnicott, W., D., 1975, *Jeu et realite*, Paris, Edition Gallimard.

ELEMENTS OF NON-VERBAL COMMUNICATION IN HUMOROUS DISCOURSE: A CASE STUDY

Diana PRODANOVIĆ-STANKIĆ
University of Novi Sad, Serbia

The main idea behind this small-scale study was to identify and analyze elements of non-verbal communication that could be observed in scripted dialogues of a sitcom and explore the interrelationship of non-verbal and verbal elements in humorous discourse. For that purpose we have chosen three episodes of the British sitcom *Only Fools and Horses* and recorded all instances of non-verbal elements that were used in the humorous discourse. In the first place, the aim was to determine the elements that were most frequently used and secondly, we wanted to see the correlation between these elements and instances of verbal humor. The results of the analysis indicate that non-verbal elements play an important role in signalling the humorous frame as well as in enhancing the intended humorous effect.

Key words: non-verbal communication, humour, humorous discourse, humorous frame, sitcoms.

1. Introduction

Humour has generated wide interest among linguists recently, and, of course, most of the studies on the topic are based on verbally expressed humour. Raskin (1985: 45–46) explicitly limits the scope of his *Semantic Script-based Theory of Humour* to jokes in the written form. The same applies to Attardo's (1994) *General Theory of Verbal Humor*, which is based on the analysis of verbal humour, yet it is still being refined (Attardo 2001). However, in order to get better insight into this complex and challenging phenomena, one needs to tackle non-verbal elements of humorous discourse as well. Intuitively, we know that these elements play an important role in achieving or enhancing humorous effect, though this issue is sadly missing from the humour theory. The main objective of this small-scale study was to determine which of the non-verbal elements are most prominent in humorous discourse, what kind of role do they play and what is their interaction with the verbal ones. Instances of non-verbal humour that were not related to verbal humour were not taken into consideration.

Norrick (2004: 402) claims that joke, as a prototypical form of humour, traditionally belongs to the oral genre because its effect depends on the performance. Body language, pantomime, gestures, voice and dialect shifts contribute to the successful performance of jokes. He (Ibid: 403) lists some examples in which the punch line depends entirely on the way it is said. These examples certainly include jokes that should be performed using a particular dialect. Wu (2003) explores the role of different semiotic signals from the cognitive perspective, such as eye gaze, body orientation and similar elements in the process of joke comprehension. Some cognitive psychologists as MacNeil (1985: 350) propose a different view and suggest that gestures and speech belong to the same cognitive mechanism, which is contrary to the claims that body language and speech represent two separate systems governed by specific rules. According to MacNeill (1985: 351), the distinction of verbal and non-verbal communication is arbitrary and it represents a part of our cultural model. As he has it (Ibid: 351) both gestures and language have the role to transmit a certain mental representation.

Before we attempt at investigating the interaction of verbal and non-verbal elements of humor, we need to define our object of study. Still, there is no absolute agreement among humour researchers on how to define humour. Attardo (1994: 7) proposes a broad understanding of this concept; hence, humour is used as an umbrella term that covers different forms such as wit, ridicule, fun, mock, sarcasm, pun, irony, tease, practical joke, etc. Similarly, non-verbal communication can be defined in a broad and in a narrow sense. According to Payrató (2009: 164) non-verbal communication includes any kind of non-verbal signs proper to informative processes in the broad sense, whereas a more narrow definition restricts it to non-linguistic phenomena closely connected with verbal language.

In this paper we will focus on elements of non-verbal communication that co-occur simultaneously with humorous utterances and which have the same or similar semantic and pragmatic goals as the verbal expression. So as not to be guided by our personal sense of humour, we selected humorous examples for the corpus relying on a slightly modified Raskin's (1985: 99) influential premise that verbal humour occurs when one single verbal script contains two separate semantic scripts (or frames), which both oppose and overlap each other, and Attardo's (1994) revised version formulated as *General Theory of Verbal Humor*. Although both of these theories focus more on semantic features of a given example, in our analysis we included the pragmatic dimension as well. As Raskin (1985: 131–132) has it, we can differentiate between two modes of communication bona-fide and non-bona fide. To put it in other words, a humorous utterance is always found in a humorous frame. It is important that the hearer recognizes speaker's intention to switch to non-serious mode so as to understand his utterance appropriately.

2. Methods and corpora

The analysis was carried out in two stages. In the first place we selected examples of verbally expressed humour in three episodes of the British sitcom *Only Fools and Horses*, broadcast on BBC between 1981 to 2003, created by John Sullivan. Secondly, we followed all non-verbal elements that accompanied verbal humorous utterances and then attempted at classifying and describing them.

We chose scripted dialogues because we assumed that they should be similar to real-life conversations regarding several aspects. Scripted dialogues are written so as to resemble dialogues occurring in everyday situations and they are aimed at the audience who is not trained to recognize, understand and appreciate humour. Furthermore, in scripted dialogues humorous discourse is more condensed than in real-life situations, without unnecessary interruptions, pauses or hesitations. Though non-verbal reactions may be exaggerated in sitcoms, they still mirror non-verbal reactions in real-life situations.

The starting point of the analysis was to identify humorous examples. For that purpose we applied the basic tenets of Raskin's (1985) *Semantic Script-based Theory of Humour* and Attardo's (1994) *General Theory of Verbal Humour* (GTVH). Namely, according to Raskin (1985: 111), the first requirement for humour is script opposition of any kind (e.g. 'real' vs 'unreal', 'normal' vs. 'abnormal', etc.). A script is "a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how a given entity is structured" (Attardo 2001: 2). Script Opposition is the first parameter proposed in GTVH. The second is Logical Mechanism that presents the distorted and playful logic that causes script opposition. The other parameters are the Situation, the Target, the Narrative Strategy, and the Language, which can also be regarded as general parameters of any text. Without going into details regarding the list of Knowledge Resources, it should be said that they represent a useful method for excerpting humorous examples.

As a result, we got a list of verbalized humorous examples in which the source of humour could be related to a specific parameter. Besides referential jokes that refer to the plot, situation, or cultural dimension related to the context, there were many examples that were based on language itself. In these examples the trigger for the humorous effect was associated with the language itself, for instance wordplay of different kinds, polysemy, flouting Grice's principle of cooperation, shift in register, etc.

The second part of the analysis involved analyzing the selected instances of verbal humour in the context of non-verbal communication. We focused our attention on the non-verbal elements that were discourse-oriented i.e. those which preceded, co-occurred or followed the verbal utterances. After identifying particular elements of non-verbal communication, we tried to categorize them and correlate with instances of verbal humorous utterances.

3. Results

The results of the study show that there is a variety of non-verbal elements that can be identified in relation to verbal instances of humour. We will classify the elements into three groups, starting from the ones that are most frequent in this particular corpus: 1) paralinguistic; 2) body language and 3) elements related to timing.

Paralinguistic elements, which include prosody and laughter, are the most frequent indicators of the humorous frame. Hence, they signal that the speaker is going to change the mode from the serious to the humorous one. Basically, when it comes to prosody it must be stressed that whenever the speaker uses marked intonation, pitch, speech rate or rhythm that is unexpected, the viewer's attention, if not the hearer's, is drawn to the fact that the speaker wants to create humorous effect. For example, exaggerated intonation patterns or exaggerated stress combined with flat intonation can be used to indicate that the speaker is making a joke. For instance, in one of the dialogues from the corpus, one of the characters, Rodney Trotter, thinks that he talks to Del Boy's school mate, Roy Slater. However, Roy is also a policeman who came to investigate who had stolen some microwaves. Rodney does not know that and when he meets Roy in the pub, he invites Roy to come round. The viewers, on the other hand, know why Roy wants to see Del Boy. Hence, when Roy accepts the invitation (with exaggerated ascending tone) combined with additional stress used to pronounce 'smashing', the audience is laughing:

Roy: Could I? (blank face) that would be SMASHING?

In this example, prosody combined with the semantic meaning of the adjective 'smashing' actually creates the intended effect.

Moreover, speech rate that is unnaturally slow is used to give the hearer more time to recognize the intended perlocutionary effect and appreciate the joke. Of course, script writers tend to use a specific accent, way of speaking or any other prosodic feature as a means of characterization. For example, in one of the examples, Rodney uses slower speech rate when he talks to a girl, Anna, who is a foreigner, although she understands English very well: 'Rodney: Do: you: have: a place to stay:?'

This slowed speech rate is again rather funny in the given context because it is obvious that Rodney fancies the girl, yet since she is sitting behind a table, he does not see that she is pregnant, and for the matter of fact, due very soon, so his attempt to be understood is hilarious. Knowing the way a particular character speaks and noticing even the slightest modifications their utterance creates additional humorous effect.

It goes without saying that laughter and humour are highly correlated, especially in sitcoms. On the one hand laughter is a spontaneous reaction in some dialogues after an attempt at being funny made by the speaker. In that sense

laughter is a way of showing that the listener recognized, understood and appreciated the speaker's intention. The lack of laughter (or smiling) does not necessarily imply the fact the listener did not understand the speaker's intention, but rather his disapproval. Laughter can be heard at the end of a humorous turn, or to be more specific, after the punch line. In our corpus, laughter occurs frequently, usually in the dialogues where a character successfully pulled another character's leg using an effective pun. For instance, when the abovementioned character, Roy Slater, the police inspector, talks to Boyce and tells him to give his regards to his wife Marlene, Roy laughs satisfactorily because he killed two birds with one stone. He showed Boyce that he was polite, but at the same time superior since he found a way to convey all the associated meaning in a single sentence. Hence, he cannot help bursting into laughter: 'Roy: Give my love to Marlene (.) everyone else USED TO (..) hahahahah'.

Canned laughter is a typical trademark of sitcoms, especially those produced in the last century. It is beyond the scope of this paper to spark off a lengthy debate on the ways this laughter is recorded or the aesthetic aspects of it. However, there is certainly some truth behind the assumption that laughing together with a group of people is somehow contagious and it helps keying the whole story in the humorous frame. In this series canned laughter is used after a punch line, probably to draw the viewer's attention to the punch line and to make sure that the audience grasps the joke. In that way canned laughter enhances the effect the joke or any other form of humour is supposed to have. Still, many people do not like this kind of catering for the taste of the TV viewers claiming that canned laughter spoils the game. In the same vein, humour theorists (Attardo 1994: 289) also disapprove of techniques that are used to explain any mechanism involved in the humorous effect, since this results in the distraction of it.

Non-verbal elements in the second group are arranged by their family resemblances. We will use the term body language as a kind of hyperonym to encompass different kinds of movements that are perceived visually, such as gestures, facial expression, movement, orientation etc. The most important of these for signalling humorous key are different forms of facial expression. Winking is a prototypical sign that indicates speaker's intention to shift from the serious to non-serious mode. It can be directed either to the hearer or to the other participants in the communicative event. Other signs, such as raised or lowered eyebrows, wide open eyes or rolling one's eyes are in most cases used too when the listener doesn't understand or disapproves of the joke or any other humorous form uttered by the speaker. Nodding and smiling, on the other hand, show approval. The so-called blank face is also quite common, mostly to indicate surprise or lack of understanding, which is an effective method for creating humorous effect in the examined corpus. Though it is a mannerism typical of some characters, it is occasionally used to make the viewers pause and focus more on the verbal elements or the humorous situation. For instance, in the scene that we have

mentioned above, in which Rodney suddenly realizes that the girl he invited on a date is heavily pregnant; Rodney reacts with a blank face, which makes the audience laugh.

This leads us to the third group of non-verbal elements that are related to the concept of timing. In short, timing is related to manipulating with the pauses during the speech production. However, sitcoms and other programs broadcast on television do not allow extra-long pauses either when it comes to telling jokes or waiting for the viewers' reaction. Timing is restricted to breaks between the scenes or punch lines, yet, theses breaks are almost always filled with canned laughter. The other way to fill these gaps that can be found after or before the punch line is to use a gesture or specific facial expression that is parallel to the previous verbal element.

4. Concluding remarks

In order to get a better insight into the way humour operates in conversation, we need to investigate more extensively non-verbal elements of communication that accompany acts of speaking. These elements are synchronized with speech and have their own functions that are parallel to the functions of verbal units in humorous discourse. The results of the analysis show that a particular non-verbal element is determined by the humorous form that is used.

In this paper we focused on the elements that were the most frequent ones in the corpus that was analysed. We grouped them into three broad categories depending on their form. Although each of these elements is associated with one or more meanings in the given context, we can outline some features that are universal to all of them. Firstly, it must be stressed that all of these elements play an important role in signifying the humorous frame and the switch from the serious to non-serious mode of conversation.

Moreover, non-verbal elements are used to make the intended humour more explicit and in that way they aid the process of recognizing and understanding humorous utterances. By shifting the focus to the punch line they affect humour comprehension. Judging by the role they play in conversation, non-verbal elements should not be omitted in theoretical approaches and comprehensive theories of humour. Still, this interesting but rather neglected topic would benefit from further large-scale investigations in this field.

TRANSCRIPTION CONVENTIONS

() relevant non-verbal element
? raised intonation
?? exaggerated raised intonation
CAPITAL LETTERS stressed word

(.) brief pause
'hahahaha' laughter

SOURCES

Only Fools and Horses, 5th episode of series 3, May the Force Be With You.
Only Fools and Horses, 2nd episode of series 5, From Prussia with Love.
Only Fools and Horses, 4th episode of series 5, Tea for Three.

BIBLIOGRAPHY

Attardo, Salvatore, 1994, *Linguistic Theories of Humor,* Berlin, New York, Mouton de Gruyter.

Attardo, Salvatore, 2001, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis,* Berlin / New York, Mouton de Gruyter.

MacNeill, David, 1985, "So You Think Gestures Are Nonverbal?" in *Psychological Review*, 92/3, p. 350–371.

Norrick, Neal, R., 2004, "Non-verbal humour and joke performance" in *Humor* 17/4, p. 401–409.

Payrató, Luis , 2009, "Non-verbal communication", in Verschueren, Jeff and Jan-Ola Östman (eds.) *Key Notions for Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 163–194.

Raskin, Victor, 1985, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel.

Wu, Ying, Choon, 2003, "Frame-shifts in Action: What Spontaneous Humor Reveals about Language Comprehension", Paper presented at the Symposium conducted at the 8th International Cognitive Linguistics Conference, University of La Rioja, Spain.

LES PARTICULARITÉS DU DISCOURS POLITIQUE ROUMAIN ACTUEL

Daniela SCORȚAN
Universitatea din Craiova

Articolul analizează câteva particularități ale discursului politic românesc actual. Contrar unei păreri comune, spontaneitatea nu caracterizează discursul politic. În acest tip de discurs regăsim cu ușurință stereotipuri, simboluri şi strategii de captare a publicului țintă. Limbă de lemn pentru câțiva, discurs de interes general pentru alții, discursul politic este rezultatul unei activități discursive specifice, derivând dintr-un câmp social aparte, câmpul politic. Discursul politic este înzestrat cu o anumită coerență, dat fiind faptul că toate declarațiile politice se supun unor constrângeri fixe, pe care sociologia câmpului politic permite să le scoată în evidență. Din punct de vedere al publicului țintă, discursul politic este perceput ca previzibil, cifrat, mincinos, interesat. Articolul prezintă mai multe alocuțiuni ale câtorva politicieni români care ilustrează particularitățile discursului politic român actual.

Mots-clés : discours politique, thème, dissimulation, politicien roumain, pouvoir.

1. Introduction

Le discours politique a fait l'objet de nombreuses études tant théoriques qu'empiriques. Le discours politique est le reflet d'une situation politique particulière et il constitue un objet d'étude pour plusieurs disciplines : les sciences politiques qui analysent les faits politiques, la philosophie politique qui se concentre sur les faits moraux, la sociologie politique qui s'intéresse aux faits sociaux, le droit qui se préoccupe des faits juridiques. Et le discours quelle place occupe-t-il dans ce contexte ? Il se situe au-delà de toutes ces dimensions du phénomène politique. Le discours politique n'a pas de sens hors de l'action. C'est dans l'action que se joue pour le sujet politique l'exercice d'un pouvoir. Discours et action entretiennent une relation d'interdépendance réciproque, étant des éléments de l'échange social, avec une autonomie propre.

Le corpus de notre article est formé de plusieurs allocutions de personnages publics, de programmes de partis, de messages de propagande qui nous ont servi de

données premières pour la précision et l'analyse des thèmes, des stratégies d'énonciation et des positions idéologiques qui structurent le champ symbolique de l'organisation et de l'exercice du pouvoir dans la société roumaine contemporaine. Nous avons décidé de retenir quatre discours de différents leaders politiques roumains : le roi Mihai I, Crin Antonescu, Traian Băsescu et Ion Iliescu (quelques fragments de ces discours en roumain sont présentés dans notre article pour illustrer nos affirmations).

2. Thèmes utilisés avec prédilection dans le discours politique roumain actuel

Le discours politique que nous retrouvons dans les allocutions des politiciens roumains tient compte de la situation particulière de notre pays, du contexte économique difficile, des problèmes avec lesquels se confrontent les Roumains et utilise des thèmes qui ont un puissant impact sur le peuple : thèmes de l'histoire nationale, thèmes tenant à la préoccupation pour les catégories défavorisées, thèmes qui font appel aux croyances des masses. Ces thèmes sont retrouvés dans la majorité des discours politiques roumains, qu'ils appartiennent à la doctrine de droite, de gauche, ou de centre (ou des combinaisons de ces orientations).

Les discours politiques dans les campagnes électorales abondent en promesses de toutes sortes et nous y retrouvons tous les thèmes auxquels l'électorat est sensible : le passé historique, les croyances religieuses, la participation de la foule à l'acte de décision, la situation précaire des citoyens. Un de ces thèmes souvent utilisés dans les discours politiques roumains actuels vise les moments importants de l'histoire nationale. Nous allons voir dans les lignes suivantes comment ce thème est valorifié dans les discours politiques de quatre personnalités politiques roumaines.

Nous allons commencer par le discours du roi Mihai I devant le Parlement de la Roumanie, discours intitulé : « Ayez confiance dans la démocratie ». Prima noastră datorie astăzi este să ne amintim de toți cei care au murit pentru independența şi libertățile noastre, în toate războaiele pe care a trebuit să le ducem şi în evenimentele din Decembrie 1989, care au dărâmat dictatura comunistă. Nu putem avea viitor fără a respecta trecutul nostru (http://www.gandul.info/news/discursul-integral-al-regelui-mihai-in-parlamentul-romaniei-aveti-incredere-in-democratie-8900360). Ce fragment du discours du roi fait référence à tous ceux qui sont morts pour l'indépendance et nos libertés, dans toutes les guerres où les Roumains ont été impliqués et dans les événements de Décembre 1989, qui ont mis fin à la dictature communiste. Le roi affirme clairement que nous ne pouvons pas avoir d'avenir sans respecter notre passé.

Un autre discours qui illustre le thème du passé historique est celui de Crin Antonescu, discours intitulé : « L'homme est l'être capable de mourir pour la liberté ». Ce discours a été soutenu à l'occasion de l'événement TNL, « En lutte avec le pouvoir », organisé dans la Place de l'Université, le 17 décembre 2011.

Revoluția anti-comunistă din decembrie 1989 rămâne pentru mine şi pentru cei din generația mea, cred pentru toți, cea mai frumoasă şi cea mai dureroasă amintire a vieții noastre. Cea mai frumoasă pentru că am trăit, trăisem până atunci fără libertate şi cu dorința de libertate, şi cea mai frumoasă pentru că ea ne-a adus, cu prețul vieții celor mai buni dintre noi, această libertate. (http://www.crinantonescu.ro/articole/890/Omul-este-fiinta-in-stare-sa-moara-pentru-libertate.html)

Ce fragment du discours de Crin Antonescu fait référence à la révolution anti-communiste de décembre 1989, période de notre histoire que l'auteur du discours considère comme étant le plus beau et le plus douloureux souvenir de notre vie. C'est un souvenir beau parce que la Révolution nous a apporté la liberté longtemps rêvée et douloureux parce que les meilleurs Roumains ont sacrifié leur vie pour cette liberté.

Le troisième discours que nous présenterons dans les lignes suivantes est celui du président de la Roumanie, Traian Băsescu. Il s'agit d'une allocution à la conférence avec le thème : « La Roumanie 2020 – perspectives d'avenir » qui a eu lieu à Târgu-Mureş, le 29 septembre 2009.

Eu cred că datoria oamenilor politici, acum poate mai mult ca oricând, este să aibă încredere în bunul simț al românilor şi să le vorbească în mod corect. Numai aşa oamenii vor înțelege câtă nevoie are România de modernizare, de continuarea schimbărilor începute în ultimul timp. Aşa cum spuneam, păcatul originar datează din 1990, atunci când aproape toate țările ieşite din comunism şi-au definit o țintă clară: modelul democratic din Vest. Atunci România a amânat ruperea de trecut şi ezita între modele de societate şi între spații geopolitice, între Est şi Vest. A urmat o lungă perioadă în care țara noastră era cu un pas sau mai mulți în spatele țărilor din Europa Centrală. A fost o lipsă de viziune care a marcat începutul tranziției şi care ne marchează şi acum. Personal am convingerea că putem recupera acest start ratat, ne trebuie însă curajul de a refuza jumătățile de măsură. Structura instituțională croită prin Constituția din 1991 a rămas marcată de contextul de atunci. Deşi revizuită în 2003, nu a putut oferi soluții pentru crizele ce intervin în orice viața democratică.
(http://www.presidency.ro/?_RID=det&tb=date&id=11465&_PRID= ag).

Ce fragment du discours du président se réfère à l'histoire récente de la Roumanie, les années 1990 qui ont marqué le parcours politique de notre pays. Alors la Roumanie a ajourné le moment de la rupture avec le passé et a hésité entre les modèles de sociétés et entre les espaces géopolitiques, entre l'Est et l'Ouest. Le président évoque ensuite une longue période pendant laquelle notre pays était un pas ou plusieurs pas derrière les pays de l'Europe Centrale.

Le dernier discours que nous avons choisi pour illustrer le thème de l'histoire nationale est celui de l'ancien président de la Roumanie, Ion Iliescu. Il s'agit d'un discours au Conseil National PSD du 22.02.08.

> *Sigur că sunt procese mai generale, că în 1989 s-a produs o prăbuşire de sistem, s-a prăbuşit o structură statală, s-a prăbuşit structura economiei naţionale şi a avut loc o perturbare generală a vieţii din ţară şi nu a fost uşor din acest punct de vedere in toţi aceşti 18 ani. Dar dacă ne uităm la istoria acestor 18 ani, am avut şi alternanţe la guvernare. De două ori a alternat guvernarea forţelor de stânga, pe care le-am reprezentat noi şi a forţelor de dreapta cu Convenţia Democrată o vreme, cu această alianţă DA acum*. (http://ioniliescu.wordpress.com/media/discurs-la-consiliul-national 220208/)

Ion Iliescu fait référence à l'histoire des Roumains des dernières 18 années, après la Révolution de 1989. Il se souvient de l'écroulement du système communiste, de la structure de l'État et passe en revue les alternances au gouvernement (deux fois a alterné le gouvernement des forces de gauche, représentées par lui et des forces de droite avec la Convention Démocrate et avec l'alliance DA).

Avant de passer à un autre thème retrouvé fréquemment dans les discours des politiciens roumains, retenons le fait que tous les discours des hommes politiques que nous avons choisis pour illustrer le thème de l'histoire font référence directe à la Révolution de 1989. Le choix de ce moment particulier de l'histoire de la Roumanie s'explique par l'importance décisive de la Révolution dans le destin politique de notre pays. Avec la Révolution, la démocratie est de retour en Roumanie au prix de 1104 morts et de milliers de mutilés et c'est pourquoi elle est d'autant plus précieuse. Comment peut-on justifier l'utilisation de ce symbole historique dans les discours politiques pour arriver au pouvoir ? La population réagit toujours favorablement, du point de vue émotionnel, aux faits, personnages, lieux, liés aux moments de l'histoire nationale. Les politiciens spéculent ces traits de leur auditoire et mettent en scène ces images historiques pour impressionner l'électorat et pour en assurer son vote.

Un autre thème utilisé par les politiciens dans leurs discours est celui de la situation précaire des citoyens roumains. Sans doute, il y a en Roumanie des catégories de population qui sont défavorisées, telles que les chômeurs, les enfants orphelins, les vieux assistés, les malades de Sida, les femmes abusées par les hommes, les jeunes dépendants de drogues. Les conditions économiques, l'héritage du régime communiste, les nouveaux phénomènes qui ne peuvent pas être contrôlés ont conduit à l'apparition de ces catégories défavorisées.

Nous remarquons les efforts des organismes et des organisations internes et internationales pour aider ces catégories défavorisées de la population de la

Roumanie. La plupart des hommes politiques roumains se préoccupent des conditions de vie des catégories défavorisées et cette préoccupation se voit aussi dans leurs discours. Mais les discours ne sont pas suffisants et les politiciens doivent prouver leurs bonnes intentions en accomplissant des actes charitables. Des images avec des cadeaux pour les enfants ou les vieux assistés, des visites dans les maisons de retraite ou dans les hôpitaux pour les dépendants de drogues ou pour les malades de Sida circulent sur tous les canaux de médias. La population est très touchée par les gestes des politiciens et ils se créent une image favorable devant l'électorat qui leur servira d'une manière considérable pendant la campagne électorale.

Nous allons illustrer le thème de la situation précaire des Roumains par un fragment extrait du discours de Crin Antonescu au cadre de la Ligue des Élus Locaux, le 30 janvier 2010.

> *Cu atât mai mult, într-o țară ca România, în care vedem cu ochiul liber şi nu ni se pare, nu suntem, cum s-ar zice, subiectivi – n-avem cum fi altfel, dar se foloseşte termenul ăsta – că țara e dusă la propriu de râpă de o proastă guvernare. Nu de criza din America, nu de criza din Germania, nu de alte conjuncturi nefaste, de alinierea planetelor sau de mişcările vrăjitorilor violeți. E dusă pur şi simplu de râpă, cu tot ceea ce înseamnă prețios pentru oamenii acestei țări – investiții, inițiativă economică, locuri de muncă, minimă protecție socială*. (http://www.crinantonescu.ro/articole/732/La-urmatoarele-alegeri-putem-fi-partidul-numarul-unu-in-Romania.html).

Crin Antonescu parle de la situation désastreuse où se trouve la Roumanie qui touche tous les secteurs précieux pour les gens de ce pays : investissements, initiative économique, protection sociale minimale.

Un autre exemple pour le thème des catégories défavorisées nous est fourni par le discours du roi Mihai I devant le Parlement de la Roumanie.

> *Multe domenii din viața românească, gospodărite competent şi liber, au reuşit să meargă mai departe, în ciuda crizei economice: micii întreprinzători şi companiile mijlocii, tinerii şi profesorii din universități, licee şi şcoli, cei din agricultură. Încearcă să-şi facă datoria oamenii de artă, militarii, diplomații şi funcționarii publici, deşi sunt puternic încercați de lipsa banilor şi descurajați instituțional. Îşi fac datoria față de țară instituții precum Academia Română şi Banca Națională, deşi vremurile de astăzi nu au respectul cuvenit față de ierarhia valorilor din societatea românească. Sunt mâhnit că, după două decenii de revenire la democrație, oamenii bătrâni şi cei bolnavi sunt nevoiți să treacă prin situații înjositoare*. (http://www.gandul.info/news/discursul-integral-al-regelui-mihai-in-parlamentul-romaniei-aveti-incredere-in-democratie-8900360).

Le roi Mihai I parle dans son discours de la crise économique que notre pays traverse et rend hommage à tous les hommes qui font leur devoir sans se laisser décourager par le manque de l'argent (les hommes d'art, les militaires, les fonctionnaires publics, les jeunes gens, les professeurs des universités, lycées et écoles). Le roi est profondément attristé parce qu'après le passage de deux décennies de retour à la démocratie, les vieux et les malades sont obligés de passer par des situations humiliantes.

Le dernier thème que nous allons analyser dans notre article se réfère aux croyances religieuses des Roumains. Partant du fait que l'Orthodoxie est la croyance partagée par la majorité du peuple roumain et que pour la population roumaine les valeurs de l'Orthodoxie sont sacrées, les hommes politiques roumains ont constaté que la mention pieuse de ces valeurs dans leurs discours politiques a un résultat favorable pour leur image dans les yeux de la population. Les formes de la valorisation des valeurs religieuses sont très variées : la participation en qualité de personnes habituelles, aux fêtes de l'Orthodoxie (Noël, Pâques), la présence aux événements liés à la vie religieuse (la construction d'églises, les inaugurations d'autres établissements à caractère religieux), la présence des hommes politiques dans la compagnie des hiérarques de l'Église Orthodoxe Roumaine (le Patriarche, les métropolites, les prêtres).

Nous pouvons facilement trouver des explications pour ce comportement discursif et d'image des hommes politiques. Les fêtes et les festivités religieuses induisent des émotions et des sentiments puissants dans la personnalité de la foule. Souvent l'adhésion ou même le vote sont des gestes ou des actes émotionnels. D'autre part, l'implication dans la vie religieuse quotidienne crée l'impression que les hommes politiques sont des hommes comme tous les autres qui participent à la vie quotidienne à côté des gens ordinaires, et qui partagent les mêmes problèmes, les mêmes difficultés que tout le monde. Au fond de leur cœur les Roumains voudraient savoir que sa classe politique est comme eux.

Si nous lisons le discours du roi Mihai I devant le Parlement, nous observons qu'il mentionne la croyance parmi les premières idées énoncées.

> *Instituțiile democratice nu sunt guvernate doar de legi, ci şi de etică, simț al datoriei. Iubirea de țară şi competența sunt criteriile principale ale vieții publice. Aveți încredere în democrație, în rostul instituțiilor şi în regulile lor! Lumea de mâine nu poate exista fără morală, fără credință şi fără memorie. Cinismul, interesul îngust şi laşitatea nu trebuie să ne ocupe viața. România a mers mai departe prin idealurile marilor oameni ai istoriei noastre, servite responsabil şi generos.*

Il affirme que le monde de demain ne peut exister sans morale, sans croyance et sans mémoire. Les institutions démocratiques ne sont pas gouvernées seulement par des lois, mais aussi par l'éthique et le sens du devoir.

À l'occasion de la fête de Saint Nicolas, le président de la Roumanie, Traian Băsescu adresse des vœux chaleureux à tous ceux qui fêtent leur jour onomastique.

> *Fie ca Sfantul Nicolae, cel care a devenit prin exemplul generozitatii sale atat de cunoscut si iubit in randul sfintilor, sa ne calauzeasca prin intelepciunea si fidelitatea cu care si-a indeplinit misiunea incredintata in Biserica si in lume*. (http://www.ziare.com/articole/traian+basescu+biserica).

En jetant un coup d'œil sur les discours politiques de ces dernières années, on peut constater qu'outre le ton objectif, neutre et équilibré, on trouve aussi des phrases percutantes :

> *Un guvern care bate toate recordurile; hai pe cal, hai pe bicicletă, hai pe marginea gropii; facem concurs de salvamari; preşedintele îi ţine hamul; preşedintele taie şi spânzură; România e muşcată de boala trădării; stă pe muchie de cuţit; mai ies unii din cursă; nu pot să vorbesc despre privighetori, despre ce frumos e toamna; să se războiască până la capăt; ne dau marea cu sarea; de când îl ştiu eu din gunoi; l-a umflat ca pe un balon şi se va dezumfla ca un balon, vagoanele s-au decuplat, vagoanele deraiază.*

Dans l'imaginaire collectif, la sphère politique est souvent comparée à une scène, où les politiciens – considérés comme des acteurs – jouent une pièce qui est souvent qualifiée de tragi-comique ; ceux-ci portent des masques et jouent des rôles.

3. L'inscription du locuteur dans l'énonciation

L'un des aspects les plus intéressants de l'analyse de l'énonciation est celui qui concerne l'inscription du locuteur dans son discours, soit la manière dont le locuteur se réfère à lui-même par l'usage de certains lexèmes. L'inscription du locuteur dans l'énonciation se réalise typiquement par l'utilisation de certains mots grammaticaux (les pronoms personnels, les adjectifs et les pronoms possessifs) ainsi que par le recours aux désinences verbales correspondant aux premières personnes du singulier et du pluriel. Nous nous sommes proposé d'identifier les principaux verbes conjugués aux premières personnes du singulier et du pluriel, les possessifs des premières personnes du singulier et du pluriel. En ce qui concerne les pronoms personnels, les adjectifs et les pronoms possessifs nous remarquons la présence fréquente des formes : *eu, noi, mine, nous, noastră, ai noştri, îmi, ne, ni, m*. En ce qui concerne les principaux verbes conjugués aux premières personnes du singulier et du pluriel, nous remarquons l'importance de la forme verbale *noi putem,* on voit se dégager dans le discours des politiciens l'orientation normative pour le collectif *(noi avem nevoie, noi trebuie, noi ar trebui să, noi va trebui să)* et

l'activité subjective du locuteur *(eu cred, eu doresc, eu spun, eu cunosc, eu ştiu)*. Ces observations nous permettent de conclure à l'existence de certaines régularités dans les discours politiques. Par exemple, on constate le recours à la prescription inclusive du *noi trebuie* qui s'articule au sujet volitif du *eu vreau*. On voit aussi que la capacité inclusive du *noi putem* est utilisée dans la plupart des discours politiques. Quant à l'importance occupée par les adjectifs et les pronoms possessifs dans le discours, on voit une prédominance générale du pluriel sur le singulier. En déclarant ainsi une relation d'appartenance (réelle ou figurée), celui qui parle essaie de s'approprier les référents à travers le discours.

4. Conclusions

Au bout de cette analyse du discours politique, nous pouvons affirmer que le discours politique est un instrument de communication des moins neutres. La langue peut devenir, quel que soit le type d'organisation sociale et politique, un redoutable moyen pour lancer et légitimer des idéologies censées renforcer le statut du pouvoir et des élites. Le discours politique doit produire des émotions et les mots représentent le moyen idéal de provoquer des sentiments chez les auditeurs. Dans un régime politique démocratique, où l'acteur politique fait appel à diverses stratégies communicationnelles pour séduire l'électorat, le mot est perçu comme étant des principaux et des plus influents instruments du pouvoir. Les ressources du langage politique deviennent alors inépuisables.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu, Pierre, 2000, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Charaudeau, Patrick, 2005, *Le discours politique : les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.

Gerstlé, Jacques, 2004, *La communication politique*, Paris, Éditions Armand Colin.

Ghiglione, Rodolphe, 1989, *Je vous ai compris ou l'analyse du discours politique*, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine et Moillaud, Maurice, 1984, *Le discours politique*, Lyon, PUL.

Le Bart, Christian, 2001, *Le discours politique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».

Lefort, Claude, 1978, *Les formes de l'histoire : essais d'anthropologie politique*, Paris, Gallimard.

Sălăvăstru, Constantin, 1999, *Discursul puterii*, Iaşi, Institutul European.

Zafiu, Rodica, 2007, *Limbaj şi politică*, Bucureşti, Editura Universității din Bucureşti.

IMPLICIT AND EXPLICIT SECOND LANGUAGE LEARNING

Radmila SUZIĆ
'Bijeljina' University, Bijeljina
Tijana DABIĆ
'Sinergija' University, Bijeljina
Ivana ĆIRKOVIĆ-MILADINOVIĆ
Faculty of Education, Jagodina

In order to understand second language learning it is of outmost importance to distinguish between implicit and explicit learning mechanisms and the role they play in second language acquisition. It is best to approach this problem from both the practical and the theoretical point of view. In everyday life one of the most frequently asked questions is whether grammar should be taught explicitly, while the psycholinguists constantly wonder whether adults can learn language fully through the same implicit learning mechanisms which they used as children while acquiring a first language. This confirms the fact that implicit/explicit dichotomy has always been hard to define; therefore the authors of this article will give a review of how implicit and explicit learning have been defined and studied in cognitive psychology, referring to the field of second language learning. The paper will give the short review of Second Language Acquisition literature on implicit and explicit learning itself and discuss the different roles of two learning mechanisms.

Key words: *second language learning, implicit/explicit learning.*

Defining the implicit learning is in many ways similar to defining intelligence. Just as intelligence researchers first developed a number of different tests and later worried about psychological mechanisms responsible for performance on them, the implicit learning literature reflects on certain tasks and then analyses the learning mechanisms responsible for this performance. This issue is best explained by Arthur Reber who claims that it all results from the lack of consciousness of the structure being learned. That is why he defined implicit learning as a primitive process of understanding the structure as opposed to more explicit process where many strategies need to be engaged to induce a representational system (Reber, 1976). This can be further explained by defining concepts of intentionality and automaticity. Implicit learning experiments imply that subjects

often have the intention to learn something, but it often happens that they learn something different from what they intended to learn. In other words automaticity of learning takes place and becomes the result of the learning process, not its characteristic. Since being aware of learning is a defining feature in the second language learning literature on implicit and explicit learning, implicit learning can simply be defined as learning without awareness of what is being learned.

1. Implicit and explicit learning studies

In order to enlighten implicit and explicit learning of L2 materials, it is necessary to start with the results collected from the laboratory studies on this topic. These studies primarily dealt with the learners who either volunteered for a language experiment without having previous contact with the language in questions or with learners who were already studying the language (Doughty 1991; Leow 1998; Robinson 1996). The importance of these studies can be seen in the fact that they involve a direct comparison of implicit and explicit learning conditions, showing an advantage of explicit learning. However, it should be noticed that almost all of laboratory studies are of short duration, and thus are mainly biased against implicit learning.

Very few studies have compared implicit and explicit treatments in a real classroom setting. Just as for laboratory studies, classroom studies have focused narrowly on the implicit /explicit distinction and showed an advantage in explicit learning (Scott, 1989).

To further explain the results of both laboratory and classroom studies, it should be pointed out that the dependent variable has always been a test that allows for some degree of monitoring of explicit knowledge. Consequently this made the use of explicit knowledge more difficult, but not impossible. However, one should bear in mind that the development of explicit knowledge into implicit takes considerable amount of time, and it can be gradually automatized through prolonged systematic practice.

Several studies have investigated the role that implicit and explicit knowledge play in language in use. One of the most quoted studies is Bialystok's (1979) which shows that L2 learners were equally good at making grammatical judgments under time pressure and under relaxed conditions. Time pressure made the difference only in the case when students had to make more detailed judgments about grammaticality such is defining the rule that caused the ungrammaticality of the sentence. This showed that the students typically make their judgments on the basis of the implicit knowledge, while the use of explicit knowledge is reserved for more "fine-grained" decisions. This proves that time pressure does make the use of explicit knowledge harder, but does not exclude it completely.

When it comes to the question how the second language teacher should deal with the explicit knowledge and its use, Krashen suggests that L2 instructions

should provide large quantities of comprehensible input for implicit learning and not to provide explicit rules and systematic practice of these rules. This point of view is often referred as the non-interface position since learned competence does not become acquired competence (Krashen, 1982).

Unfortunately, there is a very small number of empirical evidence that systematically document the change of L2 knowledge as a result of practice over a long period of time. Most of the studies have dealt with the short term practice, only DeKeyser's (1997) study followed the performance of the systematic comprehension and production exercises during the two-month period of time. He found that the practice effect is largely skill-specific and concluded that *the ability to comprehend or produce sentences is not necessarily acquired through the implicit mechanism of a separate mental module* (DeKeyser 1997: 211). However, this statement should be taken with precaution since his study is mainly dealing with learning the foreign language and not its acquisition (which is explicit, not implicit learning). On the other hand, one should not neglect the fact that after large amounts of communicative use and complete automatization of the rules, learners eventually lose their awareness of the rules and start using the language without awareness.

2. Type of learning (implicit or explicit) depends on structure being learned

Depending on the structure being learned, implicit or explicit type of learning is used. Depending on an element of grammar being learned, different effectiveness of certain type of learning is noticeable. Both cognitive psychologists and applied linguists agree that implicit learning is particularly advantageous for complex structures. Complex structures are hard to understand for many people, especially without instructions, thus implicit learning shows a relative advantage in such situations.

However, explicit learning is not completely useless in learning complex structures, but it certainly has different degrees of usefulness depending on the level of difficulty of the material being taught. It is important to keep in mind that the level of difficulty is an individual characteristic, meaning that certain issue may be easy for one student, but quite difficult for a student with less language learning aptitude or less language learning experience. Therefore, the role of instruction for that element of grammar may vary in order to speed up the learning process. This means that weaker students will have more success in acquiring certain rule not by being forced to memorize it but by drawing their attention to the forms involved and allowing them to notice those at some levels and implicitly acquire their uses through subsequent exposure without instructions.

Besides complexity and individual differences, novelty and abstractness of semantic category plays an important role. Hulstijn (1995) hypothesizes an even wider variety of factors in determining when explicit rule learning is effective,

among other complexity, UG status, subset-superset relationships, scope and reliability of the rule, semantic redundancy, and the possibility of item learning.

DeKeyser (1995) decided to do an experiment within morphology, where he compared four morphological rules in an artificial language. He came to the conclusion that categorical rules were learned easier and better if traditional rules including presentations and pictures were used. However, prototypical rules were proved to be slightly better learned in implicit conditions without any exposure to grammar explanation.

Similar experiments were conducted by Williams(1999) as well. He also found an interaction between implicit/explicit learning and a distinction within morphology. His experiments involved native speakers of English who were learning pseudo-Italian. He came to the conclusion that the learning of semantically redundant agreement rules was strongly connected to memory, while semantically non-redundant rules (those for marking plural of the noun or the verb) did not correlate with memory measures. Thus, Williams came to the conclusion that the relationship between memory and learning is a passive process, proving that implicit and explicit learning processes are differentially effective for the learning of abstract and concrete elements.

According to all the findings, abstractness and distance play an important role in the differential effectiveness of implicit and explicit learning. In other words, abstract, distant, rare or unreliable structures which are hard to learn through simple associations emphasize the importance of using the explicit learning processes.

3. Age differences in learning L2

It has often been discussed that children and adults use different mechanism when learning a second language. It is commonly believed that children use Universal Grammar and domain specific learning procedures, while adults base their foreign language learning primarily on native language knowledge and general problem-solving system. In attempt to connect this theory to implicit and explicit knowledge, one could say that children's use of Universal Grammar and language-specific learning mechanism happens outside of awareness, while adults use their analytical abilities and to some extent think about the structure of the L2 comparing its differences with L1. It should be mentioned that adults' analytical abilities can vary widely (especially verbal analytical abilities), thus there is a strong correlation between such abilities, either in the sense of verbal intelligence or in the narrower sense of language learning aptitude.

Taking into consideration interaction between age and aptitude DeKeyser (2000) conducted a study with Hungarian immigrants to the United States, showing that age was a significant predictor of proficiency for lower but not for higher aptitude learners. Such age differences fit the hypothesis that adults learn largely explicitly, while children learn implicitly. He further explains that somewhere

between early childhood and puberty children gradually lose the ability to learn a language through implicit mechanisms only.

This brings to the conclusion that age differences in second language learning play a significant role allowing children to learn better, but adults to learn faster (Birdsong 1999). It is often said that children learn better because many elements of language are hard to learn explicitly (especially for adults who have limited verbal abilities); adults learn faster because their capacities for explicit learning allows them to connect thing and learn using short cuts. If the issue of age difference in learning L2 is placed in traditional school context, where time is limited and learning is highly structured, there is no doubt that adults and older children would learn more than younger children. Even if only children aged 11 and 8 are taken into consideration, older learners (who started learning L2 at the age of 11) would perform better on tests than younger learners (starting at age of 8).

Thus, conclusion is that age difference plays a significant role in second language learning, but that it has important practical implications that are often misunderstood. It is not only important to start learning a second language at as an early age as possible, but to use age appropriate structural approach: children need full-scale immersion in order to capitalize on their implicit learning skills, while formal rule teaching is necessary for adults.

4. Conclusion

Even though a large number of sophisticated researches have been conducted, cognitive psychologists have not yet provided convincing evidence that people can learn abstract patterns without being aware of them. No matter in what environment learning takes place it is always accompanied by some kind of awareness. Even the learning of abstract pattern rarely occurs without awareness. While some studies have focused on explaining that explicit learning is significantly more effective than implicit learning, emphasizing that any learning that takes place in the implicit conditions is often due to failure of the learner to stick to the instructions for implicit learning; thus their partial learning is the result of their partial awareness. One should not forget to mention that focus on form is very important as well since it makes learners to consciously notice the abstract patterns that are not easily learned implicitly.

As it has been previously mentioned, the amount of L2 research studies with the focus on implicit-explicit distinction is quite limited, not only in number of studies conducted, but also in their duration and scope of learning target. A large number of these studies have been limited to laboratory studies rather than a classroom studies and it is almost impossible to find a study which traces the role of implicit and explicit learning longitudinally. Taking it all in consideration it is hard to make progress toward a better understanding of a question of fundamental importance both to theories of acquisition and to language teaching practice.

BIBLIOGRAPHY

Bialystok, E., 1979, Explicit and implicit judgements of L2 grammaticality. *Language Learning*, 29, 81-103.

Birdsong, D. (1999). *Second Language Acquisition and the Critical Period Hypothesis*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

DeKeyser, R. M., 1997, Beyond explicit rule learning: automatizing second language morphosyntax. *Studies in Second Language Acquisition*, 19, 195-221.

DeKeyser, R. M., 1995, Learning second language grammar rules: an experiment with a miniature linguistic system. *Studies in Second Language Acquisition*, 17, 379-410.

DeKeyser, R. M., 2000, The robustness of critical period effects in second language acquisition. *Studies in Second Language Acquisition*, 22, 499-533.

Doughty, C., 1991, Second language instruction does make a difference: evidence from an empirical study of SL relativiyation. *Studies in Second Language Acquisition*, 13, 431-469.

Doughty, C., & Williams, J., 1998, Pedagogical choices in focus on form. In C. Doughty, & J. Williams, Focus on Form in Classroom Second Language Acquisition (pp. 197-261). New York: Cambridge University Press.

Ellis, N. C., & Schmidt, R., 1997, Morphology and longer distance dependencies: laboratory research illuminating the A in SLA. *Studies in Second Language Acquisition*, 19, 145-71.

Hulstijn, J., 1995, Not all grammar rules are equal: giving grammar instruction its proper place in foreign language teaching. In R. Schmidt, *Attention and Awareness in Foreign Language Learning* (pp. 359-86). Honolulu: University of Hawaii at Manoa.

Krashen, S. D., 1982, *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Leow, R., 1998, Toward operationalizing the process of attention in SLA: evidence for TOmlin and Villa's fine-grained analysis of attention. *Applied Psycholinguistics*, 19,133-159.

Reber, A. (1976). Implicit learning of synthetic languages: the role of instructional set. *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory*, 2, 88-94.

Robinson, P., 1996, Learning simple and complex second language rules under implicit, incidental, rule-search, and instructed conditions. *Studies in Second Language Acquisition*, 18, 27-67.

Scott, V., 1989, An empirical study of explicit and implicit teaching strategies in French. *Modern Language Journal*, 73, 14-22.

Williams, J. N., 1999, Memory, attention, and inductive learning. *Studies in Second Language acquisition*, 21, 1-48.

NOUL TURN BABEL
sau
DE LA *HOMO SAPIENS* LA *HOMO HYPERTEXTUS* (*DIGITALIS*, *LINKUS*)

Elena UNGUREANU
Institutul de Filologie,
Institutul de Dezvoltare a Societăţii Informaţionale,
Academia de Ştiinţe a Moldovei

Homo hypertextus is a homo tehnologicus-linguisticus (digitalis, virtualis, informaticus, cyberneticus, numericus etc.), representing the (biological) man in front of the computer, navigating the virtual (electronic) web through the hypertext featured with links. This new species of hominids speaks less and less, but increasingly clicks on hyper-signs and hyper-symbols, it rather sees (displays) the text than reads it, gets informed from many sources and communicates through various channels and codes. Its world is based on a new kind of culture – digital – which is shaped by web and network-derived products. The thinking of homo hypertextus has become very fast, multilayered and interactive, but at the same time, chaotic, often confused because of the excessive flow of information, a blending of values and identities, plagiarism and creation alike.

Cuvinte-cheie: homo sapiens, homo hypertextus, homo digitalis, homo linkus.

Internetul este tehnologie plus formă de comunicare. Dacă tehnologia e obiectul de studiu al ştiinţelor exacte, atunci forma de comunicare a fost dintotdeauna a ştiinţelor socioumane. Cea mai importantă modificare pe care a adus-o epoca tehnologiilor informaţionale (în special, Internetul) e cea produsă la nivelul lecturii, scrisului şi comunicării, componente care se produc prioritar prin intermediul textului/discursului. În noul lor format – electronic – acestea suportă transformări şi inovări substanţiale, pe care tânăra generaţie le însuşeşte în ritmuri rapide din mers, iar cea mai în vârstă le acceptă cu oarecare reticenţă. Studierea lor însă a devenit o stringenţă pentru specialiştii din domeniul umanioarelor, nu doar pentru reprezentanţii ştiinţelor exacte.

Calculatorul conectat la Internet este unealta agentului ***manipulator de semne din societatea comunicațională*** *(subl. ne aparţin), cum au fost rigla de calcul, desenul tehnic şi strungul pentru omul erei industriale* (Mihalache 2001: 8).

Aşa cum cinematograful a evoluat rapid de la tehnică la o estetică, aşa cum televiziunea şi-a schimbat condiția din instrument de informare într-unul de manipulare, informatica a făcut şi ea, de curând, saltul de la industrie la cultură, de la tehnologie la ideologie. (...) apariția infosferei prin cablarea calculatoarelor va face să apară mutații atât de importante încât lumea va avea foarte curând nevoie de noi concepte şi reprezentări pentru a putea fi înțeleasă şi condusă (Mihalache 2001: 6-7).

Deşi unii specialişti văd diferențe clare între hypertext şi cybertext (a se vedea, de exemplu, (Boisvert on-line), unde se afirmă: „Hypertextul este mort. Cybertextul l-a ucis."), alții le identifică. La viteza cu care noii termeni se impun, suntem tentați, în această fază a cercetărilor, să le considerăm mai mult sau mai puțin sinonime.

Limbajul, intrat de câteva decenii într-un nou spațiu – cel electronic (digital) – tinde să devină tot mai mult limbaj virtual, marcat de caracteristici distincte de ale limbajului natural. „Virtual" e termenul care reclamă el însuşi redefinire. Semiotica modernă atrage în câmpul ei investigațional tot mai multe domenii: unul dintre ele ar fi cyberspațiul, adică noul spațiu virtual, care a devenit un loc unde comunitatea vorbitoare şi scriitoare de texte online şi-a găsit refugiu (social, economic, didactic, cultural) de câteva decenii încoace. Şi în acest nou spațiu, textul a rămas semnul cel mai important cu ajutorul căruia vorbitorii comunică şi se înțeleg (a se vedea Jaśtal on-line).

Ştiința lingvistică şi ştiința literară a Internetului iau în discuție absolut toate aspectele ştiințelor socioumane tradiționale, diferența constând în trăsăturile limbajului mediat de computer, la care se vor adăuga, bineînțeles, aspecte noi, generate de impactul tehnologiilor computaționale asupra limbajului şi gândirii postmoderne. Subiecte precum hypertextul ca formă prioritară de prezentare a scriiturii în format electronic, unitățile minimale ale hypertextului, analoagele precomputaționale ale hypertextului, „metaforele" hypertextului şi ale Internetului (iconiță, fereastră, redactor, corector, mouse, rețea textuală, viruşii textuali...), limbajul html, tagurile, referințele, linkurile, discursul computațional, procesele neologice în sfera internautică, jargonul computațional, modalitățile de adaptare a termenilor informatici în diferite limbi, ortografia Internetului, antiortografia, lexicalizarea şi gramaticalizarea cuvintelor „deformate", extinderea funcțiilor semnelor de punctuație, funcțiile semiolingvistice ale reclamei pe Internet, reclama virusată, banerul (posterul) ca tip de comunicare scrisă, corelația componentelor verbal, paraverbal şi nonverbal), dicționarele electronice (de tip DEX on-line), enciclopediile multiautor – enciclopediile electronice (de tip Wikipedia, exprimând „gândirea

colectivă" a epocii), discursul poetic în Internet, jocul de-a literatura, literatura internautică, cyberliteratura, blogurile, chaturile, blogurile şi forumurile ca genuri ale comunicării în reţea, limbajul messenger, e-mailul, muzeele virtuale, textul ştiinţific şi textul didactic în Internet, proiectele virtuale de cercetare, comunicarea virtuală interpersonală pe net, mijloace de dialogizare, exprimarea acceptului şi a negaţiei prin aceste mijloace de comunicare, designul lingvistic al paginilor web, lingvistica gender, comportamentul lingvistic pe internet, limbajul de socializare, formarea gustului pentru limbajul virtual şi literatura virtuală, etc. – toate se bazează pe conceptul de TEXT. În formatul hyper l-a arătat cu prioritate Internetul.

Intertextul şi **hypertextul** – reprezintă la ora actuală noţiuni inter-disciplinare de o importanţă covârşitoare atât în teoriile moderne ale textului, cât şi în studiul tehnologiilor informaţionale, al căror instrument de lucru – Internetul – oferă atât **materialul ilustrativ**, **lingvistic** (limbajul Internetului este *textul*, care este, la rândul său, un macrosemn, deci un sistem semiotic, noţiune fundamentală a ştiinţelor umane, în primul rând), cât şi **mijlocul de cercetare** a acestor concepte. Ambele concepte definesc LEGĂTURA, RELAŢIA, LINKUL dintre unităţile comunicative în spaţiul real şi în cel virtual. Internetul este mecanismul, maşinăria care a permis vizualizarea cea mai reuşită a acestor interrelaţii. Tematica în cauză este modernă şi beneficiază de cele mai noi abordări în străinătate, iar posibilitatea documentării îl oferă chiar accesul la reţeaua Internet. Disocierea celor două noţiuni va permite elaborarea unor direcţii noi de cercetare în ştiinţa limbii, cum ar fi teoria intertextului lingvistic, hypertextul electronic, hypertextualitate şi www, analiza sistemelor şi reţelelor hypertextuale din perspectivă lingvistică etc., care vor prezenta un interes sporit nu doar pentru specialiştii în domeniul ştiinţelor socioumane, dar şi pentru cei din ştiinţele exacte.

În triada **text – intertext – hypertext**, tot textul rămâne conceptul fundamental, care, după Mihail Bahtin, este sursa esenţială a disciplinelor umaniste. Dacă, din perspectivă poststructuralistă (a generaţiei textualiste/tel-queliste), „orice text este un intertext" (Barthes, Kristeva, Derrida), adică orice text este făcut din texte anterioare, continuând, am putea afirma că orice text postat pe net în format HTML se transformă în hypertext. Barthes spunea că intertextul este un câmp general de formule anonime, cu origine arareori reperabilă, de o multitudine de citări inconştiente sau automate, făcute fără a se mai indica ghilimelele. Aşa cum, datorită conceptului de *intertext* a fost mai bine descris conceptul de *text*, tot aşa, datorită intertextului poate fi înţeleasă mai adecvat noţiunea de hypertext.

Dacă intertextualitatea e cea care transformă (distruge, distribuie, destructurează, reconfigurează, recompune) o multitudine de hipotexte (texte anterioare, de la care se revendică – nu întotdeauna sau nu obligatoriu de sorginte literară sau marcate estetic), atunci hypertextualitatea e cea care vizualizează „potopul" de texte legate între ele. Locul unde intertextualitatea reuşeşte să se manifeste cel mai pregnant e Internetul, în spaţiul său web. Iar locul unde hyperlinkul „se deschide", face legătura cu alte texte şi, mai nou, hypertexte – se

nasc noile semnificații, la intersecția între axa paradigmatică (a selecției) şi cea sintagmatică (a combinației) şi în jocul diferențial al semnificanților. Noutatea absolută pe care o oferă webul este chiar *hyperlinkul* – un semn nou, intra-, inter- şi extratextual (fâcând parte din textul şi peritextul textului online conectate direct cu alte texte din acelaşi spațiu). Semne noi ale spațiului virtual sunt şi siglele, iconurile, imaginile de format mic, care sunt un amestec de text cu imagine. Totul devine hypertext: cartea de la origini până în prezent, care progresiv se digitalizează, învățământul, ştiința, artele (pictura, sculptura, muzica, dansul); dicționarele şi enciclopediile; constituția sau actul juridic; curriculumul disciplinar; bucătăria cu cartea de bucate şi rețeta culinară; medicina cu rețeta medicală; moda, designul şi arhitectura; economia, finanțele şi moneda; sportul şi sporturile... Omenirea se reinventează hypertextual la nesfârşit.

În acest sens, nu în zadar am recurs la mitul biblic: „Turnul Babel. Încâlcirea limbilor şi împrăştierea popoarelor" (capitolul 11 din *Geneza*): Babel era primul oraş construit după Potop, oraş unde întreaga omenire era unită, toți oamenii vorbind o singură limbă. Oamenii au hotărât ca oraşul lor să aibă un turn atât de mare încât vârful său „să ajungă la cer." Însă Turnul Babel nu era construit pentru a aduce slavă lui Dumnezeu, ci pentru a aduce faima constructorilor lui. Văzând că oamenii păcătuiau împotriva lui, Dumnezeu le-a încurcat limbile şi a împrăştiat oamenii pe tot Pământul. Este greu de spus dacă prezentul şi viitorul Internetului nu este chiar această mare problemă dintotdeauna a Turnului Babel. Într-un sfârşit, probabil, toate limbile limbii se vor regăsi pe Internet, iar traducerile se vor face dacă nu instantaneu, totuşi extrem de rapid şi din ce în ce mai calitativ. Vom fi dependenți de tehnologiile informaționale, dar tot ele vor facilita cunoaşterea şi comunicarea în ritmuri pe care omenirea nu le-a cunoscut până acum. O lume întreagă deja s-a îndreptat către o nouă cultura – cultura virtuală, cultura Internetului. „*Homo sapiens* este înainte de toate un *Homo loquens*" (vorbitor!) afirmă Cécile Lestienne (Pascal 2010: 12). De-a lungul epocilor, omul a fost de toate – înainte de a fi vorbitor, *homo sapiens* a putut să devină numai fiind *homo linguisticus* (Cimpoi 2002: on-line). Acest nou *homo significans* (Foucault 1987: on-line) poartă numele de *homo tehnologicus*, iar de când cu Internetul, se transformă tot mai mult în *homo informaticus*. Informația este tot mai concentrată, tot mai granulară, încifrată, simbolică, abreviată. Un mod prioritar de a se informa a ajuns să îl joace hyperlinkul. Omul însuşi, în evoluția sa, a ajuns să fie *homo (hyper)linkus*. Linkul a ajuns să fie un nou rost (Ungureanu 2012), motorul hypertextului.

Aşadar, fiecare disciplină a avut şi are ambiția de a-şi crea şi câte un homo al său: *homo amans*, *homo oeconomicus*, *homo ecologicus*, *homo faber*, *homo ludens* [Малинецкий 1998; Huizinga 2007), *homo sociologicus, homo loquens, homo politicus, homo religiosus, homo sapiens* (înțelept) etc. Lista este destul de lungă, dar deschisă (o trecere în revistă a „speciilor umane" a se vedea pe Wikipedia, la adresa (List of alternative: on-line) http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alternative_names_for_the_human_species):

Name	Translation	Notes
Homo amans	"loving man", "loving people"	man as a loving agent; Humberto Maturana 2008
Homo oeconomicus	"economic man"	man as a rational and self-interested agent.
Homo Ecologicus	"Ecological Man"	A new ecological consciousness for humanity, part of modern environmentalism.
Homo faber	"toolmaker man" "fabricator man" "worker man"	Benjamin Franklin, Karl Marx, Kenneth Oakley 1949, Max Frisch 1957, Hannah Arendt.[2]
Homo generosus	"generous man"	suggested by popular science writer Tor Nørretranders in his book *Generous Man* on evolutionary theory and sociobiology.
Homo adorans	"worshipping man"	Man as a worshipping agent, a servant of God or gods.[3]
Homo ludens	"playing man"	Friedrich Schiller 1795. Suggested by Dutch historian, cultural theorist and professor Johan Huizinga, in his book *Homo Ludens*. The characterization of human culture as essentially bearing the character of play.
Homo sociologicus	"sociological man"	parody term; the human as prone to sociology, Ralf Dahrendorf.
Homo loquens	"talking man"	man as the only animal capable of language, J. G. Herder 1772, J. F. Blumenbach 1779
Homo loquax	"chattering man"	parody variation of *Homo loquens*, used by Henri Bergson (1943), Tom Wolfe (2006),[4] also in *A Canticle for Leibowitz* (1960).[5]
Homo necans	"killing man"	Walter Burkert
Homo demens	"mad man"	man as the only being with irrational delusions. Edgar Morin 1975
Homo ridens	"laughing man"	G.B. Milner 1969
Homo sentimentalis	"sentimental man"	man born to a civilization of sentiment, who has raised feelings to a category of value; the human ability to empathize, but also to idealize emotions and make them servants of ideas. Milan Kundera in *Immortality* (1990), Eugene

Name	Translation	Notes
		Halton in *Bereft of Reason: On the Decline of Social Thought and Prospects for Its Renewal* (1995).
Homo politicus	"political man", "social man"	*zóon politikón*, *animal sociale*, after Aristotle
Homo inermis	"helpless man"	man as defenseless, unprotected, devoid of animal instincts. J. F. Blumenbach 1779, J. G. Herder 1784–1791, Arnold Gehlen 1940
Homo creator	"creator man"	human creativity, Michael Landmann 1955, W.E. Mühlmann 1962
Homo pictor	"depicting man", "man the artist"	human sense of aesthetics, Hans Jonas 1961
Homo aestheticus	"aesthetic man"	human sense of aesthetics, tendency to create and enjoy art, Ellen Dissanayake 1992
Homo grammaticus	"grammatical man"	human use of grammar, language, Frank Palmer 1971
Homo imitans	"imitating man"	human capability of learning and adapting by imitation, Andrew N. Meltzoff 1988, Jürgen Lethmate 1992
Homo discens	"learning man"	human capability to learn and adapt, Heinrich Roth, Theodor Wilhelm
Homo educanus	"to be educated"	human need of education before reaching maturity, Heinrich Roth 1966
Homo investigans	"investigating man"	human curiosity and capability to learn by deduction, Werner Luck 1976
Homo excentricus	"not self-centered"	human capability for objectivity, human self-reflection, theory of mind, Helmuth Plessner 1928
Homo metaphysicus	"metaphysical man"	Arthur Schopenhauer 1819
Homo religiosus	"religious man"	Alister Hardy
Homo viator	"pilgrim man"	man as on his way towards finding God, Gabriel Marcel 1945
Homo patiens	"suffering man"	human capability for suffering, Victor Frankl 1988
Homo laborans	"working	human capability for division of labour,

Name	Translation	Notes
	man"	specialization and expertise in craftsmanship and, Theodor Litt 1948
Animal laborans	"laboring animal"	Hannah Arendt[2]
Animal symbolicum	"symbolizing animal"	use of symbols, Ernst Cassirer 1944
Animal rationabile	"animal capable of rationality"	Carl von Linné 1760, Immanuel Kant 1798
Homo socius	"social man"	man as a social being. Inherent to humans as long as they have not lived entirely in isolation. Peter Berger & Thomas Luckmann in *The Social Construction of Reality* (1966).
Homo poetica	"man the meaning maker"	what separates man from other animals is his unrelenting search for meaning and significance. From Ernest Becker, in The Structure of Evil: "An Essay on the Unification of the Science of Man".
Pan narrans	"storytelling ape"	man not only as an intelligent species, but also as the only one who tells stories. From *The Science of Discworld II: The Globe* by Terry Pratchett, Ian Stewart and Jack Cohen
Pan sapiens or *Homo troglodytes*	"man the ape"	man as a member genus *Pan*.
Homo mendax	"lying man"	man with the ability to tell lies. Fernando Vallejo, Colombian writer
Homo technologicus	"technological man"	According to science historian Yves Gingras, the world in which we live is a product of human reason. It is the combination of technique and reason which gives birth to technology. *Homo sapiens* being *homo faber*, everything that surrounds him can only be artificial that is to say craftwork. In this precise sense, the human animal is necessarily counter-nature, anti-nature, the most paradoxical product of Nature. He has become, in sum, a *homo technologicus*.[6]
Homo sanguinis	"Bloody man"	A comment on human foreign relations and the increasing ability of man to wage war by anatomist W. M. Cobb in the Journal of the

Name	Translation	Notes
		National Medical Association in 1969 and 1975. [7][8]

Una dintre cele mai noi specii – *homo tehnologicus* (Gingras 2005: on-line) – a generat apariţia unei noi specii umane: *homo virtualis* (Jarmon 2010: on-line; Horga 2011: on-line):

> *Specia umană simte nevoia de virtual(itate) poate chiar mai mult nevoia de real(itate), fapt care este asociat cu nevoia esenţială de libertate a omului, cu tendinţa sa veşnică de a scăpa de limitele fizice definite de carnalitate şi de modificare a lumii reale* – Афанасьева: on-line),

numit şi *homo digitalis* (Rivavelarde on-line; Ларионова on-line), *homo numericus* (site Homo numericus: on-line) *homo clickus* (site Homo clickus), *homo machinus, homo cyberneticus, homo hybridus* (Ludditus: on-line; Halbronn: on-line), *homo robotus* (site Robotus primus: on-line), *homo informaticus* – consumă informaţie (Байков 2007: on-line), termeni care nu se regăsesc în lista de mai sus. Cel mai curios însă ni se pare faptul că în reţeaua Internet se găsesc dacă nu cumva toate tipurile, atunci cele care îl reprezintă pe omul vorbitor în primul rând: *homo loquens* (vorbitor), *homo loquax* (care trăncăneşte, bârfeşte, „stă pe chat"), *homo mendax* (mincinos), *homo ridens* (care râde), *homo ludens* (care joacă şi se joacă – foarte prezent în reţea în toate felurile), *homo creator, homo pictor, homo grammaticus, homo imitans* (imitator), *homo discens* (care învaţă), *homo educanus, homo investigans, homo viator* (pelerin, nomad, navigator – de astă dată în spaţiul internetului), *homo narrans* etc. Omul modern „vorbeşte" parcă mai puţin cu gura, şi tot mai mult cu textele culese la tastatura computerului (transformându-se în *homo digitalis*). El mai că nici nu mai vorbeşte – clichează: „Ochii şi tastatura înlocuiesc gura"; „Clicko luego existo – Clichez, deci exist". Întrucât însă nu apasă tastele la întâmplare, ci foarte riguros – el devine vorbitor şi creator de hypertexte, care funcţionează prin intermediul hyperlinkurilor – deci, *homo hypertextus* sau *hypertextualis* (navigând, am găsit şi termenul în cauză, deşi credeam că am putea fi originali cu ideea – pentru corectitudine dăm hyperlinkul necesar [Granatta: on-line]. Omul „hypertextual" este omul care comunică cu un anumit gen de „blocuri de-a gata" (hypertexte, imagini, icon-uri, sunete, butoane, adesea fără a mai reuşi a le digera analitic şi fără a le penetra semantic.

Specialiştii consideră că sunt incomparabil mai mari avantajele decât dezavantajele unei asemenea comunicări. Avantajele reţelelor de socializare, bunăoară, care recurg la serviciile hypertextului, sunt la fel de mari ca şi dezavantajele. Avantaje: socializare puternică, stabilirea şi restabilirea legăturilor personale, respectiv a comunicării; crearea pieţei matrimoniale, promovarea personală, marketing de imagine, recunoaşterea socială, creşterea popularităţii, crearea climatului pentru afaceri. Dezavantaje: vânzarea datelor identitare

(personale), publicitatea agasantă, manipularea oamenilor, hărțuirea sexuală, escrocherismul online, degradarea personală, sentimentul de putere pe care îl dă poziția din fața tastaturii, starea de nesiguranță, de frustrare, narcisism, timiditate, schizofrenie, sociopatie, superficialitate, obsesii sexuale, dependență de recunoaşterea celorlalți, pierderea abilității de comunicare etc., etc. – toate fac parte din informație, din comunicare, din limbaj. Să nu uităm însă că hypertextul face parte din criza globală, e luptă, e dărâmare de viziuni, e revoluție în gândire şi abordare. În exercițiul modest de completare a tabelului din Wikipedia cu şirul de noi specii umane, vom observa că, pe lângă multitudinea de calități, *homo hypertextus* reprezintă omul aşezat în fața calculatorului, care face clic pe link, care adesea nici nu mai citeşte, ci doar vizualizează, sporind o gândire haotică, în dorința firească de ordonare, ghidată de linkuri, dar şi dezorientată din cauza fluxului prea mare de informație, concentrată, dar şi împrăştiată, amestecând valorile şi nemaifiind capabil a le discerne, plagiator şi creator deopotrivă. Este omul hypermodern, care îşi întrece continuu limitele, se autodistruge şi renaşte, trimițând în uitare (Eco 2009: 83-87) textul lui *homo sapiens.*

BIBLIOGRAFIE ŞI WEBOGRAFIE

Cimpoi, M., 2002, „Luminile şi umbrele limbajului", în: *Sud-Est, Revistă de artă, cultură şi civilizație*, 1/47; http://www.sud-est.md/numere/20020326/article_2/; Pagină consultată la data de 15.12.2011.

Eco, Umberto, 2009, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interpretare*. Traducere de Ştefania Mincu. Iaşi, Polirom.

Foucauld Michel, 1970, *The Order of Things* (New York,), p. 386 (apud Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism" (From *The Postmodern Turn,* 1987); http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf; Pagină consultată la data de 11.11.2011.

Gingras, Yves, 2005, Éloge de l'*homo techno-logicus*. Saint-Laurent, Québec, Les Editions Fides.

Granatta, Daniel, Busco un título para una conferencia, http://www.gorditosybonitos.com/?p=5220\; Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Halbronn, Jacques. *L'homme machine: de* l'*homo astrologicus* à l'*homo linguisticus* en passant par l'*homo solaris*, http://www.grande-conjonction.org/contenu@/sommaire%2024/gc24_24_L-homme-machine-de-l-homo-astrologicus-a-l-homo-linguisticus-a-l-homo-solaris.html); Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Homo clickus, http://www.gorditosybonitos.com/?p=5220 (comentariu al textului); Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Homo hypertextus. Szkic o zmianach w świadomości, http://kontrowersje.net/tresc/homo_hypertextus_szkic_o_zmianach_w_swiadomosci; Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Homo numericus, http://www.homo-numericus.net/; Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Homo Sapiens Ludditus, Homo Cyberneticus, Homo hybridus, and Homo Machinus, http://hyperstition.abstractdynamics.org/archives/006726.html; Pagină consultată la data de 02.01.2012.

Horga, Paul Luca, 2011, *O rasă ciudată*: *homo virtualis*, http://paulyluca.wordpress. com/2011/05/20/o-rasa-ciudata-homo-virtualis/; Pagină consultată la data de 07.01.12.

Huizinga, Johan, 2007, *Homo Ludens*. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere din olandeză de H.R. Radian, Bucureşti, Humanitas

Jarmon, Leslie, 2010, *Homo Virtualis*: *Virtual Worlds, Learning, and an Ecology of Embodied Interaction*, The University of Texas at Austin, Volume 1, Issue 1, http://www.igi-global.com/article/international-journal-virtual-personal-learning/39129; Pagină consultată la data de 05.01.2012.

Jaśtal, Jacek, Humanistyka w czasach Internetu, http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=353 sau www.cyberforum.edu.pl/index.php3; Pagină consultată la data de 05.01.2012.

List of alternative names for the human species, în: Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alternative_names_for_the_human_species; Pagină consultată la data de 05.01.12.

Mihalache, Adrian, 2001, *Navi-GÂND-ind. Introducere în ciber-cultură*. Societatea Culturală Noesis, http://dc146.4shared.com/doc/aDdN56XS/preview.html; Pagină consultată la data de 02.01.2012.

Picq, Pascal, Sagart, Laurent, Dehaene, Ghislaine, Lestienne, Cécile, 2010, *Cea mai frumoasă istorie a limbajului*, Traducere de Luminița Brăileanu, Bucureşti, Art.

Rivavelarde, Bernardo, *Homo digitalis*, http://www.homodigitalis.com/; Pagină consultată la data de 07.012012.

Robotus primus, http://www.humansfuture.org/future_post_human_futures.php.htm; Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Textos sobre l'hipertext. Hipertext – Cybertext. Proiectul Aura Digital, http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/textoshipertext.html; Pagină consultată la data de 04.01.2012.

Ungureanu, Elena, *Linkul şi rostul – două concepte înrudite*, în: Analele Universității din Craiova. Seria Ştiințe Filologice. Lingvistică. Universitatea din Craiova, in press.

Афанасьева, В., *Homo Virtualis*, http://www.proza.ru/2009/05/17/884; Pagină consultată la data de 07.01.2012.

Байков, Э., 2007, Информационные технологии в постиндустриальном обществе: перспективы развития http://www.i-u.ru/biblio/archive/baykov_inf/; Pagină consultată la data de 03.01.2012.

Ларионова, Н.С., *Homo digitalis* как новый антропологический тип, http://www.isras.ru/abstract_bank/1208604187.pdf; Pagină consultată la data de 07.01.2012.

Малинецкий, Г.Г., 1998, От *homo sapiens* к *homo ludens*, în: Знание – сила, 1998, nr. 3; http://sins.xaoc.ru/pdf/articles/articles_r007.pdf; Pagină consultată la data de 04.01.12.

INCOMUNICARE ŞI FIGURI ALE EVANESCENȚEI LA TUDOR ARGHEZI

Ştefan VLĂDUȚESCU
Universitatea din Craiova

The study takes into account that the volume *Flowers of Mildew* (Tudor Arghezi) emerges as the most non-Eminescu's volume of poetry of the Roumanian literature. The research involves six conceptual instruments: the thematic figure, the poetic reverie, the lyric situation, the symbol, the mythologization and the vision. Relying on these it is first emphasized how, in *Flowers of Mildew,* the textualizing and the poetic reverie has generated four symbols (the symbol of the nail, of the dark, of the wall and of the dizziness). Then it is a demonstrated how these have induced four figures of evanescence, of the slow disappearance (the figure of reclusion-of prison, the figure of the time anomaly, the figure of the calm sorcery and the figure of a raivy country) and how these figures are perceved as visions (of the reclusion-of prison, of the time, of the sorcery and of the rain). Finally it follows thas mythologization has emerged. It is concluded that, in Arghezi's work, the prisoner has become a myth, a dandy.

Kex-words: lyric situation, the myth of the prisoner, poetic reverie, thematic figure, vision.

1. Concepte şi ipoteză de lucru

„Arghezi este, arăta Eugen Simion, cel mai original poet pe care l-am produs noi, românii, în secolul al XX-lea" (Simion 1976: 109). Opera sa, aşa cum susține criticul Gabriel Coşoveanu, este „una dintre marile creații ale secolului 20" (Coşoveanu 2009: 90). Cel mai ne-eminescian dintre volumele de poezie scrise în limba română este *Flori de mucigai*, metaforă a unei lumi în plină evanescență. În aceeaşi idee a evoluției receptării critice în ce priveşte pe cei mai importanți doi poeți români, criticul literar Ion Buzera arată: „Arghezi este primul nostru mare poet noneminescian, aşa cum Macedonski este primul mare poet antieminescian. Tudor Arghezi gândeşte şi scrie poezie în cu totul alte structuri mentalo-afectivo-cosmologice decât Eminescu" (Buzera 2010: 112).

Analiza noastră are nevoie de şase concepte: figură, reverie poetică, situație lirică, simbol, mitologizare şi viziune.

Înțelegem prin figură tematică, prin figură a gândirii în genere, o constelație de imagini tensionate. După o definiție a lui Franco Rella, figura este „articularea, atracția şi structurarea la un loc a mai multor imagini ale gândirii" (Rella 1981: 134). Figura se arată a fi, deci, o engramă, o schemă – după Gilbert Durand (1977: 72) – o stare fundamentală a spiritului şi o formă a sensibilității. Putem întâlni într-o poezie fie figuri ale sensibilității, fie figuri ale gândirii. Conceptul de figură tematică, rar uzitat în critica românească (vezi E. Simion, Ion Pop, Eugen Negrici, Lucian Raicu, Alexandru Călinescu şi Nicolae Balotă) nu are nici la noi şi nici în vest un statut definitivat.

Conceptul de figură poate fi întâlnit cu diferite accepții în filosofie, la Ludwig Wittgenstein (1980), în lingvistică, la A.-J. Greimas (1971), la Louis Hjelmslev (1967), în hermeneutică, la Paul Ricœur (1969), în stilistica structurală, la Michel Riffaterre (1971), în filozofia culturii, la Franco Rella (1981), în vechea şi noua retorică, la Grupul μ (1974), în critica literară, la Jean-Pierre Richard (1971), Roland Barthes (1973), Gérard Genette (1978) şi în studiile despre pictură, la Pierre Francastel (1971) şi la Dan Mihăilescu (1980).

Dacă figura este o constelație de imagini sub tensiune, viziunea este o serie liniară de imagini. Iată definiția lui G. Călinescu: „o serie întreagă de imagini dau o viziune" (1941: 725).

Reveria poetică, afirmă Gaston Bachelard în *Poétique de la revêrie*, este „o stare, o stare de suflet" (1974: 13). „Poezia constituie visătorul şi lumea sa. Pe scurt, în toată puterea cuvântului, reveria poetizează visătorul" (1974: 13). Reveria poetică se demonstrează a fi starea de suflet produsă de receptarea poeziei.

Jean-Paul Sartre definește, în *Imaginarul* (eseu tradus în limba română la finalul volumului al doilea de „Teatru"), situațiile drept „diferite moduri de a sesiza realul" (Sartre 1969: 309). Situația ar fi, deci, un mod de a sesiza realul.

În sfârşit, conceptul de mitologizare vine de la Carl Gustav Jung; acesta consideră că „Mitologia este expresia unei serii de imagini prin care se manifestă viața arhetipurilor. (…) Mitologizare înseamnă transformarea în mit a unui fapt" (apud Evans 1968: 32). Deci mitologizarea ar coincide cu preluarea funcției constrângătoare de mit, de către un fapt, de către o imagine; această mitologizare este fundamentul poeziei. Miturile, ca serii de imagini, ca „viață a arhetipurilor" sunt nişte reverii colective. Mitologizarea are cam acest sens şi la Roland Barthes în *Mitologii* (1997).

Ipoteza noastră de lucru este că, în *Flori de mucigai*, spiritul poetic se află într-o situație-limită. Situația-limită produce o reverie poetică. Reveria poetică se manifestă prin imagini, iar imaginile fie se mitologizează, fie se restructurează în viziuni şi figuri.

În practica figurării tematice am folosit experiența lui Jean-Pierre Richard din *Poezie şi profunzime* (1974), şi *Microlectures* (1979), precum şi pe aceea a lui Eugen Simion din *Scriitori români de a*zi (vol. II, 1976) şi din *Dimineața poeților* (2008).

2. Situația existențială

Spiritul creator arghezian, ființa arghezianǎ adoptă spontan față de lume o atitudine de cruzime, de agresiune. Lecția așteptării şi pasivității îi este necunoscută. Universul este perceput la modul material şi temporal, nu sub incidența unui cod sacru, ci ca o acțiune indusă de ceea ce Crişu Dascălu numeşte „codul profan" (Dascălu 2009: 32). În totalitate, lirica arghezianǎ simulează o neistovită voință de putere, ea este o continuă şi irepresibilă provocare a exteriorului. Tropismele şi engrama acestei lirici sunt amplificate, expediate cu o aparatură de represiune, am zice, ucigătoare. Senzația minimă parcurge drumul de la infim la colosal: audibilul devine asurzitor, licărirea devine orbire, iar tactilul fin se transformă în tactilitate dură. Este o lege şi o tehnică: totul se preface în dureros, crud, amenințător.

Cruzimile senzației sunt obținute printr-un procedeu pe care l-am numi echilibru prin reacție negativă; conținutul acestui procedeu este următorul: spiritul creator se află dezechilibrat, în procesul de creație; pentru a se echilibra el trebuie să lovească exteriorul, lumea, obiectele, să explodeze. Reacția sa față de exterior este distructivă, el mângâie pentru a lovi, este suav pentru a fi neiertător.

La Nichita Stănescu, obiectele vor face colțuri şi vor teroriza spiritul poetic. La Arghezi, spiritul poetic terorizează obiectele, exteriorul. Lumea arghezianǎ este o lume sub teroare. Teroarea pe care o resimte spiritul poetic însuşi este un reflex al terorii pe care el însuşi o exercită. Poezia se naşte din singurătate, din unicitate. Singurătatea înseamnă unicitate. Psalmii semnifică neputința de a fi unic, de a fi singur: pentru a nu fi singur, spiritul poetic îşi face şi se face Dumnezeu. Aşadar, Dumnezeu este creația şi suferința spiritului creator. Antichitatea vehicula ideea că zeii sunt creații ale oamenilor. Arghezi împerechează această idee cu o idee a lui Nistzsche: „nu există Dumnezeu, pentru că n-aş accepta să nu fiu eu acela".

Spiritul arghezian îşi este sieşi, simultan, sclav şi stăpân. Situația nichitastănesciană o repetă, într-un fel, pe cea arghezianǎ, scrie Nichita Stănescu: „Mă rog de mine însumi / Mă rog să fii: / Arată-te!".

3. Simboluri şi figuri

Situația existențială prezentată este situația din *Flori de mucigai*. Fericirea arghezianǎ este aceea de a teroriza universul: el descompune lumea şi o remontează invers decât ar fi fost normal să o facă. Dacă vrea să fie suav, este neînchipuit de agresiv, şi, de vrea să fie crud, este suav. Suavitatea şi inocența sunt mitologizate în *Flori de mucigai*; ele declanşează reveria poetică fundamentată, aceea din care derivă figurile evansecenței. Să nu uităm că, pentru Hjelmslev, figura este şi „un non-semn care intră într-un sistem de semne, ca parte componentă" (Hjelmslev 1967: 89).

Cruzimea, la Arghezi, are un efect de suavitate, de candoare. G. Călinescu în „*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*" din 1941, sesiza doar

partea exterioară a lucrurilor: „efectul artistic constă în surprinderea suavității sub expresia de mahala” (Călinescu 1941: 730).

Câteva simboluri prezidează reveria arghezian: simbolul unghiei, simbolul zidului, simbolul întunericului şi simbolul ameţelii. Pe toate patru le întâlnim în poezia care deschide volumul *Flori de mucigai*. Unghia este simbolul efortului de a scrie, al efortului de a fi adevărat. Cu unghia se scrie „cartea”.

Cartea este modulată cu două tipuri de scrieri: una supraumană, îngerească, o scriitură a textului şi a mâinii drepte, şi o alta subumană, o scriitură a subtextului şi a mâinii stângi. În fond, s-ar putea face o lectură simultană pe codurile tuturor celor patru simboluri, considerând că „iradiația simbolică” remarcată de Sorin Alexandrescu la Arghezi acționează în întreg volumul (Alexandrescu 1966: 318-370). S-ar putea face o lectură în „supradeterminare stilistică”, aşa cum o preconizează Michel Riffaterre în *La production du texte* (1971: 259), o lectură a codurilor, cum face R. Barthes în *S/Z* sau chiar o lectură proiectivă de text în text; convingerea noastră este că toate aceste tipuri de lectură aplicate volumului *Flori de mucigai* ar descoperi aceleaşi figuri: figurile evanescenței.

Efectele simbolurilor subminează funcționarea figurilor. Al doilea şi al treilea simbol sunt simbolul zidului şi al întunericului: „Le-au scris cu unghia pe tencuială / Pe un părete de firidă goală / În întuneric, în singurătate”.

Singurătatea este situația fundamentală la Arghezi. Zidul simbolizează greutatea şi limitarea scrierii, ca şi mobilul gândirii producătoare. Zidul nu vrea să fie un „refugiu defensiv”, nu găsim în el semne care să denote „intențiile de apărare sau cele de intimitate” pe care i le atribuie G. Durand (1977: 209). El este simbolul izolării. Întunericul reprezintă, arăta G. Durand, timpul şi dezordinea, el are „valoarea simptomatică de angoasă a angoasei” (1977: 108-110). Întunericul lui Arghezi este pur în sens sartrian „Pur, zice J.-P. Sartre, adică fără amestec şi fără milă” (1969: 356).

Ameţeala, al patrulea simbol, indică abolirea condiției cotidiene şi integrarea în halucinația, în reveria scrierii şi a fericirii.

Simbolurile subminează, dar şi modulează, totodată, figurile; modulațiile se produc în cadrul izotopiilor ce le corespund în plan semantic. Figurile țin totuşi mai mult de semiotic decât de semantic.

3.1. Figura anomaliei timpului

Prima dintre figurile evanescenței este figura anomaliei timpului. Orele sunt goale, secundele se umplu de timp până la saturare: timpul se dilată sau se contractă. Temporalitatea s-a închis, s-a stricat: „nici orologiul turlei nu ştie ceasu-i cât” (*Doi flămânzi*). Timpul nu se mai raportează la ceas. Ceasul arghezian indică orele spațiului şi ale suferinței.

În întuneric şi singurătate, în izolare, ceasul se opreşte, se defectează sau uită să arate timpul. Ora omului este ora suferinței sale, este ora situației sale în

universul poetic arghezian. Omul arghezian consultă o infinitate de ceasuri, atunci când ar vrea să se consulte pe sine; el este bolnav de timp, este bolnav de ceasuri. Boala sa este lipsa orelor sau diseminarea orelor în praf. Ora autentică a omului arghezian este „ceasul de apoi". Poezia *Ceasul de apoi* figurează anomalia: timpul este timpul care se măsoară; nu există timp trăit, ci doar timp măsurat: „În cer / Bate ora de bronz şi de fier. / Într-o stea / Bătu ora de catifea. / Lângă domnescul epitaf / Bate glasul orei de praf. / Az-noapte, soră. / N-a mai bătut nici o oră" (1980: 148-149).

Ceasul fiecărui obiect din natură este ceasul trăirii sale fundamentale: nu există un singur timp în univers, ci tot atâtea timpuri câte obiecte. Aceasta este anomalia arghezianã. În poezia *La popice* timpul eu-lui poetic trăieşte teama înfruntării cu timpul obiectelor: „Ceasul tăcu înfricoşat". Procedeul poetic de obținere a anomaliei timpului este numit de Hugo Friedrich „atribut dizlocat" (Friedrich 1969: 216).

Ființa arghezianã nu cunoaşte lipsa timpului, fiindcă timpul său este o anomalie a timpului. Nietzsche ilustrează astfel noaptea anomaliilor timpului: „este o parte a nopții în care solitarul va zice: ascultă, acum timpul s-a oprit. În toate veghile nocturne (…) se probează un straniu sentiment de stupoare (…) o specie de prea scurt sau prea lung, pe scurt, impresia unei anomalii a timpului (…). De la unu la trei din noapte nu mai avem ceasul în creier (…): în acel moment al nopții unde nu există timpul" (Nietzsche 1964: 254 şi 256).

3.2. Figura unei țări în care plouă

În *Spleen şi ideal* de Baudelaire întâlnim următoarele versuri: „Sunt ca un rege al unei țări ploioase / bogat, dar neputincios, tânăr şi totuşi bătrân".

La Arghezi, orologiul, ceasul indică ora întâmplătoare a zilei şi a naturii fascinate de apus. Timpul consumă viața: lumea nu mai are rațiunea necesară pentru a exista. Izolarea, angoasa şi descompunerea pe care le produce ploaia sunt mecanisme, dispozitive poetice, adică elemente ale unei figuri.

Orice figură a ploii este o figură a şocului lent. Întunericul însuşi pare să plouă, atunci când ploaia cade din întuneric. Simbolurile iradiază figuri: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară" (1980: 118).

Ploaia este un efect al întunericului. În ploaie, densitatea nopții scade. Se cade să spunem că întregul volum pare scris în ploaie şi întuneric, în două stări dense ale materiei. Ploaia şi întunericul au limite: aici plouă, dincolo, nu; aici este întuneric dincolo este ziuă. Ploaia şi întunericul funcționează ca nişte locuințe poetice, ca nişte închisori. Spiritul poetic arghezian se află închis în ploaie şi întuneric.

Timpul trăirii şi al scrierii este acelaşi cu timpul închisorii: „În frig şi noroi / Trec hoții-n convoi, câte doi, / Cu lanțuri târâş la picioare / Muncindu-se parcă-n mocirle de sudoare / Fiertura e gata. / E seară. E ploaie" (*Cina,* 1980: 121).

Ceea ce se mitologizează în *Flori de mucigai* este hoțul, puşcăriaşul. „Arghezi, arată Nicolae Manolescu (2008: 626), legitimează artistic, dar şi moral, periferia trivială a hoților, chivuțelor şi ocnaşilor." Puşcăriaşul arghezian este un dandy, adică o figură a timpului pierdut. El este ipostaza argheziană fundamentală, este omul candid (mai curând obiectul unei reverii a candorii), este omul fără memorie, obiectul unei reverii a uitării. El luptă cu timpul într-un singur fel: uitând. Orice vină ar ispăşi el, uitarea o scurtează. Sigur, hoțul este un erou care îşi găseşte paradisul în timpul pierdut. Pentru el este adevărat că cine pierde câştigă. El poate fi liber numai dacă pierde timpul.

Spațiul securizant este, pentru spiritul poetic, celula, închisoarea, timpul care chinuie prin greutatea trecerii. Temele acestui volum sunt împovărate de un sentiment ciudat: acela al securității în pedeapsă. Pedeapsa argheziană este o boală vindecabilă.

Închisoarea este „muntele vrăjit" al *Florilor de mucigai*, iar „muntele vrăjit" este reveria ce produce constelația închiderii. Non-comunicarea este o obsesie ce modulează imaginile în figura țării ploioase. Senzația de evanescență constituie sistemul de securitate al lumii argheziene. Ea creează imaginea unei absențe fără mântuire. Lume cenuşie şi ploioasă, aici timpul stă să plouă şi să distrugă: „Ploaia bate-n coviltire cu bine / (…) Bătea cetatea cerului şi-a lunii" (*Şatra*).

3.3. Figura vrăjitoriei calme

Statutul țării ploioase este statutul evanescenței lumii. Sub teroarea privirii, lumea pare să se acopere de vrăji, totul îşi pierde conturul, profilul, limitele şi esența. Figura vrăjitoriei calme aglomerează imaginile unei metamorfoze sub presiunea nefinisatului. Lucrurile cu limite şi pline de taină au statut incert, indecis; descântecul le lichidează incertitudinea. Lucrurile normale sunt coapte, mature. „Uneltele crude" ale vrăjitoriei le redau inocența, candoarea, le readuc la reveria fundamentală, ca în poezia *Lache*.

Închisoarea argheziană, fiindcă poate fi rescrisă, reimaginată, pentru că ea constituie o situație existențială, nu este un infern. O opinie opusă are Nicolae Balotă în capitolul despre *Flori de mucigai* din cartea sa despre Arghezi (Balotă 1979: 215-247).

Vrăjitorie calmă este, înainte de toate, *Fătălăul*; vrăjitorii calme sunt şi *Rada*, şi *Tinca*, şi *Ion Ion.*

3.4. Figurile închisorii

Privirea întunericului distruge comunicarea. Tragedia lumii moderne este imposibilitatea manifestă de transmitere a experienței. Inchisoarea argheziană, efect al închiderii în întuneric, este locul geometric al non-comunicării. Aici fiecare este o monadă, fiecare este închis în sine. Moartea este singurul mod de

comunicare: „În beciul cu morți, Ion e frumos, / Întins gol pe piatră, c-un fraged surâs” *(Ion Ion,* 1980: 126).

Dihania nopții ucide fără milă; zidurile închid orice poartă de comunicare. Timpul uman arghezian este timpul în care nu este posibilă sedimentarea şi transmiterea experienței, căci senzațiile se succed fără a umple orele şi se opresc în momentul rezonanței. Canalul de comunicare a fost amortizat. Raportul existențial îl dă poezia *Doi flămânzi* în care un puşcăriaş este sfâşiat de un câine, în lupta lor pentru hrană, în acest timp ceilalți puşcăriaşi pariază victoria. Umanitatea arghezian este inumană. În opinia lui Michel Foucault, închisoarea are rol de „aparat de transformat indivizii” (Foucault 2005: 293). La Arghezi, închisoarea nu este locul în care sunt închişi oamenii pentru a ispăşi o vină, închisoarea este o formă a solitudinii şi reflecției. Nu este un mediu de schimbare, ci unul de meditație. Pe de altă parte, locul în care stau puşcăriaşii nu este decât un reflex al trăirilor interne. Fiecare om îşi face propria sa închisoare. „Acest spațiu închis, arată Eugen Simion, are efecte contrarii: ocrotește, dar şi întăreşte sentimentul de singurătate” (Simion 1976: 78).

Tehnica arghezian întoarce mereu obiectivul poemelor spre zona închisă, spre recluziune şi întuneric, spre zona singurătății lumii. Imaginile evanescenței se interpun între ceea ce Paul Ricœur numeşte „dorința de a fi şi efortul de a exista” (1969). Singura dorință umană în regimul evanescenței este dorința de a fi. A exista presupune o conştiință şi o interiorizare pe care evanescența lumii le distruge. La Arghezi nu există interiorizări: a iubi echivalează la el cu a distruge. Spiritul creator iubeşte prea tare obiectele pe care le creează pentru a nu le anula. Doar astfel se simte cu adevărat creator. Creația arghezian, sub presiunile evanescenței, are o dublă acțiune de a face istoria: a o face şi a o distruge. O lume distrusă este totuşi o lume.

4. Concluzii

În *Flori de mucigai*, spiritul creator, ființa arghezian se află într-o situație dificilă, în închisoare, în suferință, în singurătate. Suferința produce o reverie a inocenței, a candorii şi a solitudinii în care iradiază magnetic patru simboluri: ale unghiei, al întunericului, al zidului şi al amețelii. Aceste simboluri subminează şi modulează funcționarea figurilor. Aceste simboluri ar transforma pe parcursul unei lecturi proactive, non-violente figurile în viziuni.

Reveria singurătății îşi structurează şi articulează imaginile sub tensiune în patru figuri ale evanescenței, ale dispariției lente: figura anomaliei timpului, figura vrăjitoriei calme, figura unei țări ploioase şi figura închiderii. O critică a semnelor percepe figurile ca viziuni: viziune a timpului, a vrăjitoriei, a ploii şi a închiderii.

Evanescența are în acest volum un statut de permanență, ea este o senzație hibridă: de dispariție şi de greutate, de efort în dispariție. Lumea în evanescență nu dispare, ea-şi trăieşte evanescența. Ea mitologizează starea de hibridizare şi imaginea puşcăriaşului, a hoțului. La Arghezi puşcăriaşul este un mit, un dandy.

Flori de mucigai are un efect de recurență și recuperare a tradiției și a experienței unei lumi în disoluție: aceea a închisorii. Trebuie să ni-l imaginăm pe Arghezi senin și confirmativ, ca pe orice scriitor. El a reușit să transmită o experiență incomunicabilă și să ne îndemne astfel la reflecție.

BIBLIOGRAFIE

Alexandrescu, Sorin, 1966, „Simbol si simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene" în *** *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.P.L, pp. 318-370.

Arghezi, Tudor, 1980, *Versuri*, vol. I, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Bachelard, Gaston, 1974, *Poétique de la revêrie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Balotă, Nicolae, 1997, *Arte poetice ale secolului XX*, Bucureşti, Editura Minerva.

Balotă, Nicolae, 1979, *Opera lui T. Arghezi*, Bucureşti, Editura Minerva.

Barthes, Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland, 1997, *Mitologii*, Iaşi, Institutul European.

Buzera, Ion, 2010, *Proximități critice III*, Craiova, Fundația-Editura Scrisul Românesc.

Călinescu, G., 1941, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Fundațiilor.

Coşoveanu, Gabriel, 2009, *Discursul critic integrator*, Craiova, Fundația-Editura Scrisul Românesc.

Dascălu, Crișu, *Aspirație și revelație* în Studii de știință și cultură, Arad, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș", Anul V, nr. 2(17), iunie 2009, pp. 32-35.

Durand, Gilbert, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers.

Evans, Richard, 1968, *Entretiens avec C-.G. Jung*, Paris, Gallimard.

Foucault, Michel, 2005, *A supraveghea şi a pedepsi*, Piteşti, Paralela 45.

Francastel, Pierre, 1971, *Figura și locul*, București, Editura Univers.

Friedrich, Hugo, 1969, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, E.P.L.U..

Genette, Gérard, 1978, *Figuri*, Bucureşti, Editura Univers.

Greimas, Algirdas-Julien, 1971, *Despre sens*, Bucureşti, Editura Univers.

Grupul μ, 1974, *Retorică generală*, Bucureşti, Editura Univers.

Heidegger, Martin, 1982, *Originea operei de artă*, Bucureşti, Editura Univers.

Hjelmslev, Louis, 1967, *Preliminarii la o teorie a limbii*, Bucureşti, Centrul de Cercetări Fonetice şi Dialectale.

Mihăilescu, Dan, 1980, *Limbajul culorilor şi al formelor*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică.

Manolescu, Nicolae, 2009, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti , Paralela 45.

Nietzsche, Friederich, 1964, *Opere*, vol. III, Milano, Adelphi.

Rella, Franco, 1981, *Mitti e figure del moderno*, Parma, Pratiche.

Richard, Jean-Pierre, 1974, *Poezie şi profunzime*, Bucureşti, Editura Univers.
Richard, Jean-Pierre, 1979, *Microlectures*, Paris, Seuil.
Ricœur, Paul, 1969, *Le conflit des interpretations*, Paris, Seuil.
Riffaterre, Michel, 1971, *La production du texte*, Paris, Seuil.
Sartre, Jean-Paul, 1969, *Teatru*, vol. II, Bucureşti, E.P.L.U.
Simion, Eugen, 1976, *Scriitori români de azi,* vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Simion, Eugen, 2008, *Dimineața poeților*, Iaşi, Editura Polirom.
Todorov, Tzvetan, Empson, William, Cohen, Jean, Hartman, Geoffrey, Rigolot, François, 1979, *Semantique de la poesie*, Paris, Seuil.
Wittgenstein, Ludwig, 1980, *Culture and Value*, Oxford: Blackwell.